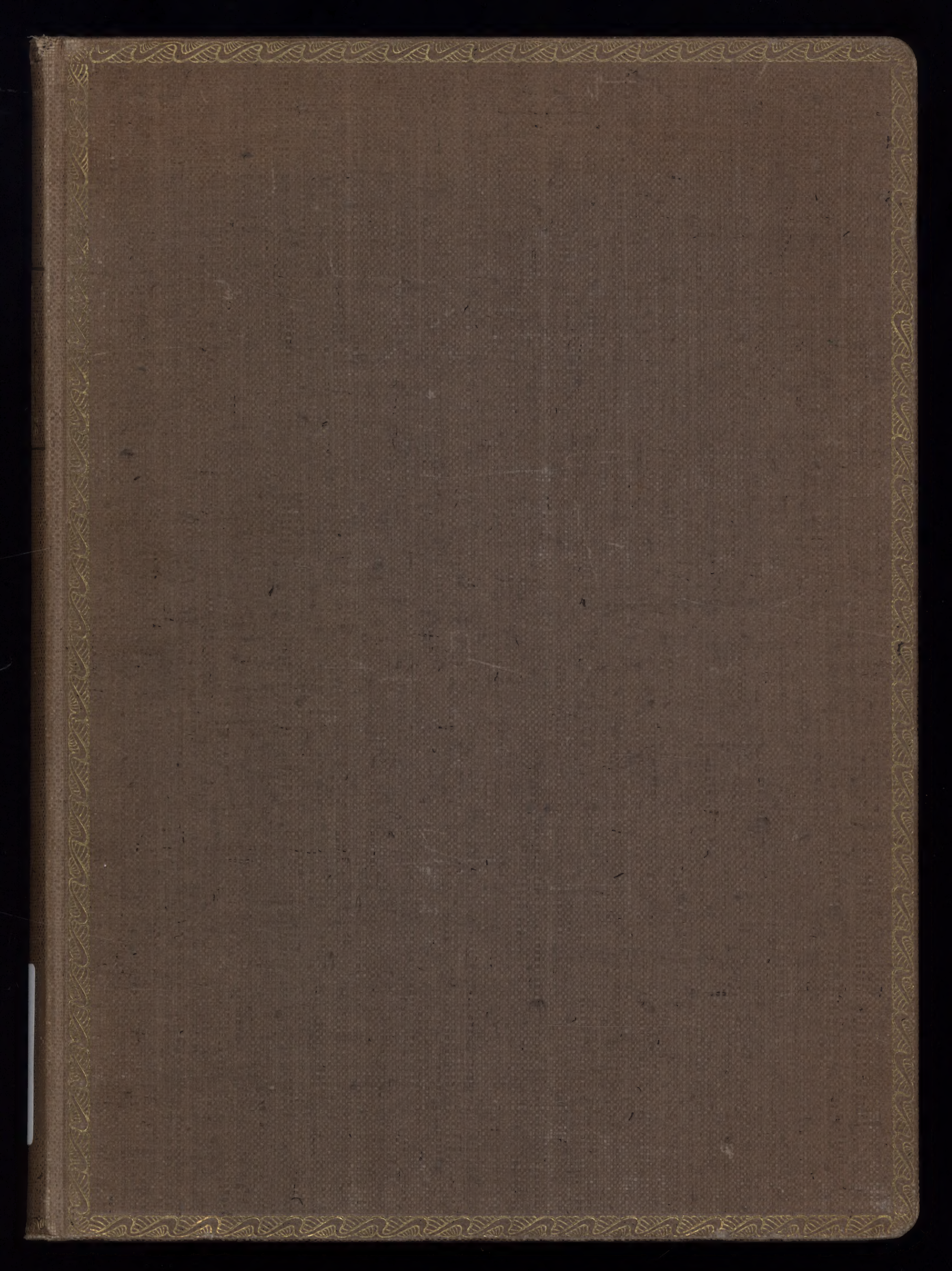
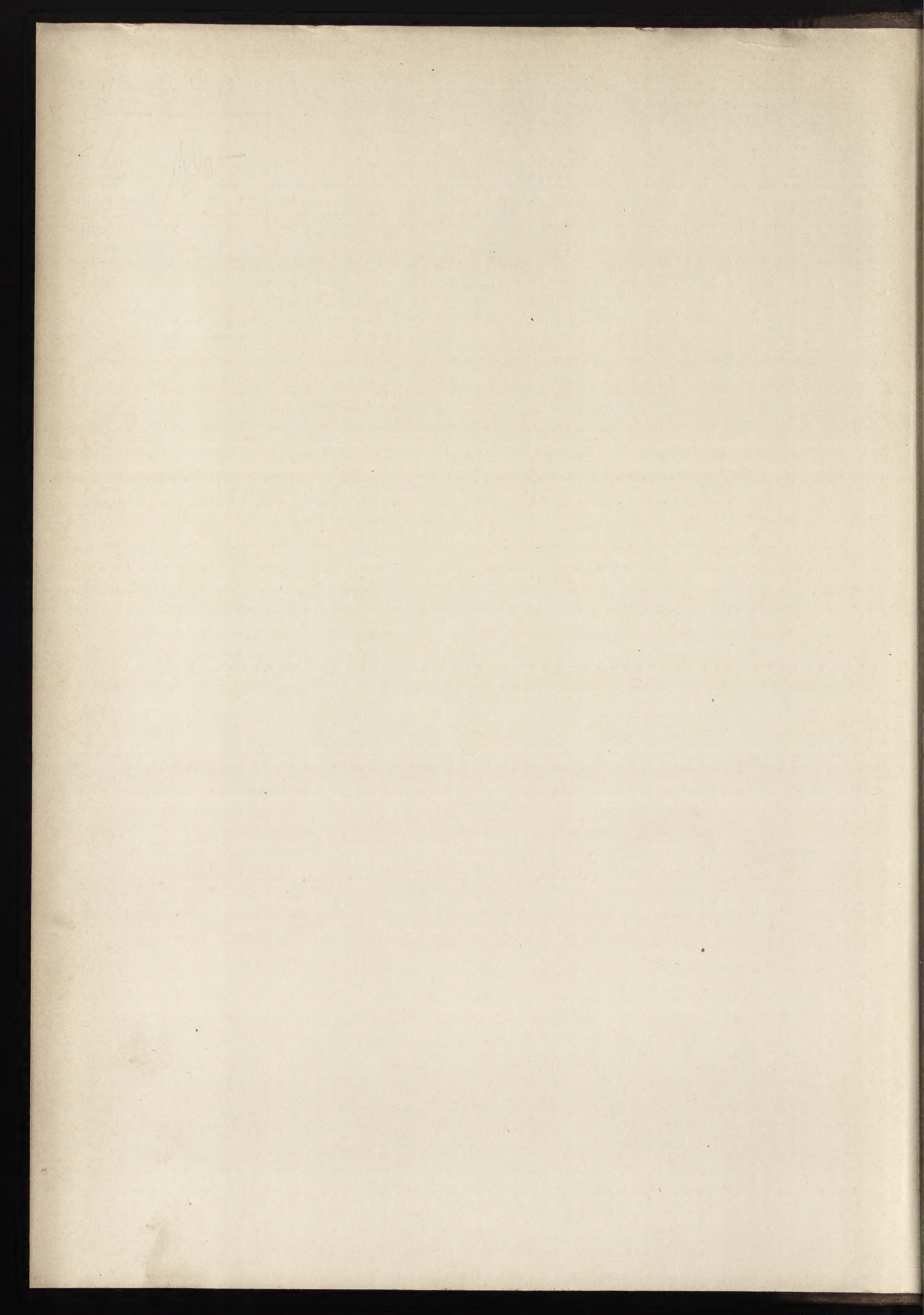




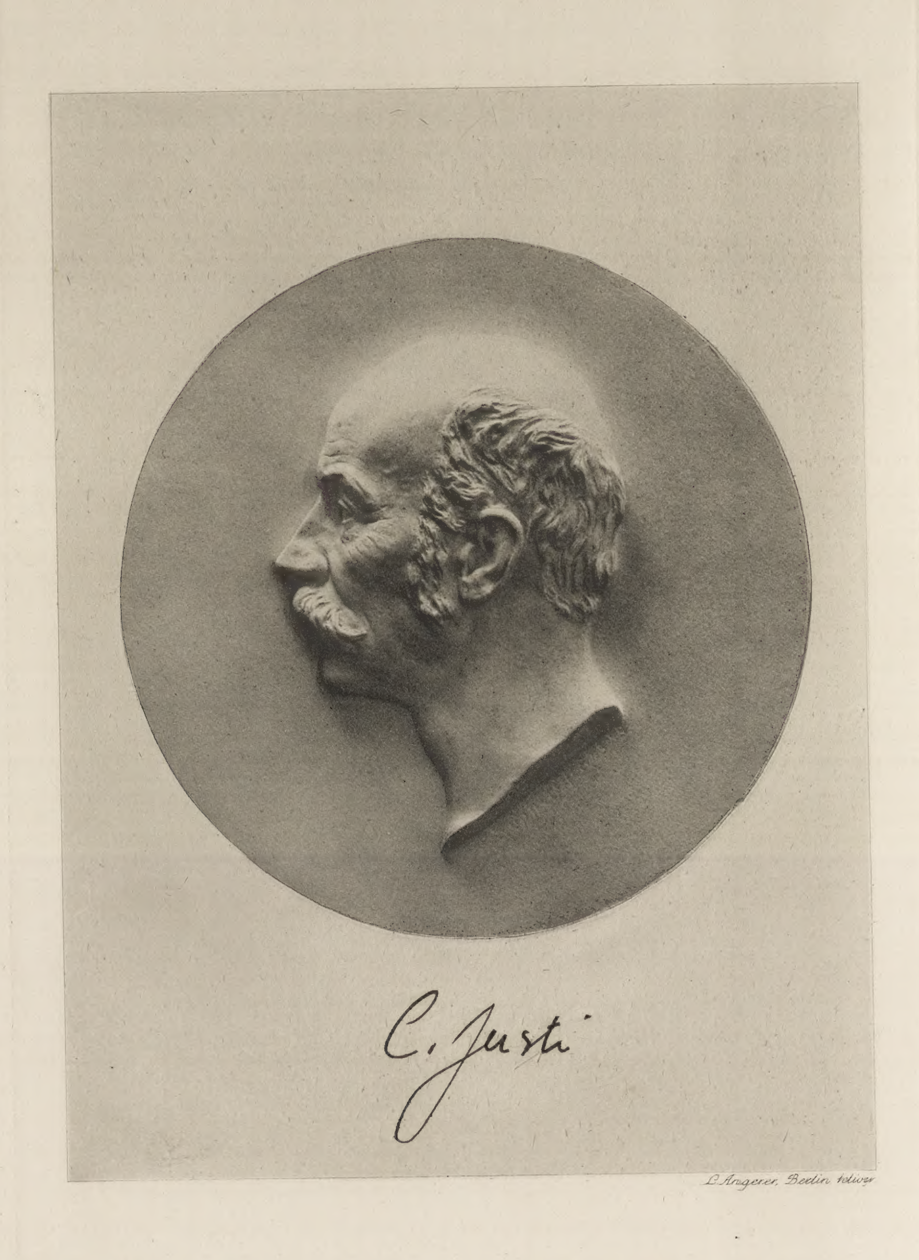




MISCELLANEEN

AUS DREI JAHRHUNDERTEN SPANISCHEN KUNSTLEBENS

ERSTER BAND


C. Justi
L. Angerer, Berlin heliogr

MISCEL·LANEEN

AUS DREI JAHRHUNDERTEN

SPANISCHEN KUNSTLEBENS

VON

CARL JUSTI

ERSTER BAND

MIT FUENFUNDACHTZIG ABBILDUNGEN



BERLIN 1908

G. GROTE'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG

DRUCK VON FISCHER & WITTIG IN LEIPZIG

VORWORT

Die hier vereinigten vierundzwanzig Artikel waren im Laufe eines Vierteljahrhunderts, seit 1881, in Zeitschriften erschienen. Sie folgen jetzt in möglichst chronologischer Ordnung, doch hat dem Verfasser bei ihrer Entstehung weder ein chronologischer noch sonst ein Plan vorgeschwebt. Es sind Nebenproducte von Studienreisen, Geschenke des Zufalls: den Anstoß gab bald der Reiz eines Fundes, die Aufhellung eines dunklen Punktes, bald die Einladung zu einem Vortrag, der Wunsch eines Redacteurs.

So hatten sich viele solcher Opuscula verschiedenen Umfangs und Werts angesammelt, und da nun hie und da nach einem oder andern dieser in Journalen begrabenen Sachen Nachfrage entstand, so kamen auch aus Buchhändlerkreisen Vorschläge zu einem zusammenfassenden Neudruck. Ein Blick auf ihre Liste ergab den Gesichtspunkt für die Auswahl. Die Mehrzahl waren spanische Reisefrüchte, und diese bezogen sich fast sämmtlich auf Kunstwerke, ausgeführt von Fremden, auf Spaniens Boden oder in Italien und Flandern, für dortige Schlösser und Kirchen. Es war eine Galerie von Gastrollen, aus drei Jahrhunderten, gesammelt ebenfalls von einem Fremden, der sich der ihm hierbei erwiesenen Gastfreundschaft gern erinnert.

Wenn man nun hieraus folgern wollte, das wertvollste oder anziehendste in jenes Landes Kunstbesitz möge wohl das Importierte sein, so wäre das doch nicht die Meinung. Eher könnte man sagen, daß die Spanier sich von jeher auf das Gute verstanden haben und es, im Sinne Molière's, wo sie es fanden als ihr Gut betrachteten. Daß sie auch in den Tagen ihrer beherrschenden Rolle auf der politischen Schaubühne und selbst im Besitz einer originellen Kunst, Verständnis für die Erzeugnisse anderer zum Teil feindlicher Nationen übrig gehabt und mit generöser Bewunderung nicht gegeizt haben, selbst wo das Fremde ihr Eigenes verdunkeln konnte. Auch heute wird man dort kaum dem engherzigen Patriotismus begegnen, der den forschenden Reisenden als Wilderer im eignen Revier nicht mit Wohlwollen beobachtet.

Der Verfasser, der vor vierzig Jahren seine Autorschaft mit einem Buche begann, in dem die Episoden das beste gewesen sein sollen, bietet also hier dem Leser eines das sozusagen nur aus Episoden besteht. Denn was man darin finden wird, sind nicht etwa Bausteine zu einem historischen Gebäude, die er auf diese Weise retten möchte. Die Anregung zur Abfassung dieser Miscellen lag, abgesehen von ihrer etwaigen Bedeutung für eine problematische geschichtliche Entwicklung, doch mehr in der entdeckten Gelegenheit ein Stückchen Vergangenheit lebendig zu machen, zu sehen wie es einst zugegangen ist. Nicht für ein Thema ist nach den Quellen geschürft worden, sondern die sich darbietende Quelle reizte zur Anfassung des Themas.

Bonn, den 8. Januar 1908.

INHALTSVERZEICHNIS

DES ERSTEN BANDES

Seite

Bildnis Carl Justi's, nach dem Relief von Albert Küppers

Vorwort V

I Die Kölnischen Meister an der Kathedrale von Burgos 1

Anhang: Bildnisse König Ferdinands 34

II Don Pedro de Mendoza, der große Cardinal von Spanien . . . 41

III Das Bronze-Epitaph des Lorenzo Suarez de Figueroa. 67

IV Bartolomé Ordoñez und die Königsgräber zu Granada 83

V Die Lombarden in Sevilla. I Die Gazini 119

VI Die Lombarden in Sevilla. II Die Aprile 147

VII Torrigiano 177

VIII Die Einführung der Renaissance in Granada 215

IX Die Kathedrale von Granada und Diego de Siloe 241

Anhang: Das Ende eines alten Stadtthores 262

X Die Goldschmiedefamilie der Arphe 269

XI Altflandrische Malerei in Spanien 291

I

DIE KOELNISCHEN MEISTER

AN DER

KATHEDRALE VON BURGOS

Vortrag gehalten zu Bonn beim Winckelmannsfest des Rheinischen Alterthumsvereins am 9. December 1891

An wenigen Grenzmarken innerhalb Europas pflegt sich der Gegensatz der Nationen dem Reisenden schroffer aufzudrängen, wie da, wo am Nordwestende der Pyrenäen der geschichtlich berühmte Bidasoa, zwischen Frankreich und Spanien, in den Golf von Biscaya mündet. Der hier angeschlagene Ton wird indeß nicht immer festgehalten. Beim Vordringen ins Innere bieten sich zunächst nichts weniger als afrikanische Eindrücke. Der Weg führt, fortwährend im Steigen begriffen, bald aus den baskischen Provinzen hinauf in das Tafelland Alt-Castiliens, und auf einer Höhe von dreitausend Fuß, in einem der unbestrittenen Herrschaft nördlicher Winde untergebenen Gebiet, zu dem kältesten Punkt Spaniens. In einer weiten, baumlosen, flachgewellten Thalfläche, zwischen unabsehbaren Weizen- und Flachsfeldern, die den Reisenden oft schneebedeckt (denn der Winter währt acht Monate), oder geröstet vom Sonnenbrand, nur in Glücksfällen grün bewillkommnen, erscheint, unvorbereitet, hinter dem von langen melancholischen Alleen begleiteten Flüßchen Alarzon, am Saum eines kahlen Hügels mit formlosen Trümmern des einst stolz thronenden Castells, das ehrwürdige *Caput Castellae*, das uns schon als Knaben aus den Romanzen vom Cid bekannte Burgos, einst Königshof, Sitz eines streitbaren Adels und reicher Kaufherren, nun schon dreihundert Jahre als verarmte Provinzialstadt seine matten Lebensreste hinschleppend. Und aus den düstern, hohen Häuserreihen taucht auf die graue Kathedrale, — im Schweigen dieser Oede wie eine aus den Lüften tönende Musik, von Menschen- und Engelzungen[1]), ein Hymnus von Geschlechtern, Thaten und Gedanken, die längst im Strom der Zeiten versunken sind.

Es ist die Südseite der Kirche, die sich da vor uns dehnt — noch länger erscheinend durch die Versenkung des unteren Geschosses hinter dem anstoßenden erzbischöflichen Palast und dem Kreuzgang; denn man sieht von ihr nur die Fenster und Schwibbogen des Lichtgadens. Um so mächtiger wirken die am West- und Ostende und in der Mitte, ohne Einschiebung steiler Dachflächen, frei in die Lüfte aufsteigenden Hoch-

---

[1]) Philipp II. sagte, die Laterne sei ein Gebilde der Engel, kein Menschenwerk.

teile, den Segeln eines Dreimasters vergleichbar. Hier grüßen den Nordländer vertraut zwei Thürme mit durchbrochenen Helmen — ein Anblick, der ihm dort kaum zum zweiten Male werden wird —, fremdartiger ein ungewöhnlich breiter und hoher Vierungsthurm, endlich im Osten eine Capelle von ähnlicher Form. Durch sie wird der erste Eindruck des Baues bestimmt, und die von jeher ausgesprochene Meinung, daß in malerischem Reiz kein Kirchenbau jenes Landes, wenige überhaupt, ihm gleichkommen[1]).

Und die freie Gruppirung und Mannichfaltigkeit der Formen dieser drei Gebilde, welche die Gliederung des Unterbaues, dem sie entsteigen, ahnen lassen; die hohen Kronen jener Spitzthürmchen, die in ihren wechselnden Verschiebungen, Cypressengruppen vergleichbar, die starren Formen beleben und ihre Massen verklingen lassen; die Achtflächigkeit, welche die Beweglichkeit der Kreislinie mit den klarmarkirten Wechseln von Licht und Schatten verbindet; endlich eine Zierlust, die keine ungeformte Stelle übrig läßt: das alles ist wie ausgedacht für malerische Wirkung, und doch ist es nicht ausgedacht worden. Dieser erste Eindruck ist also der der Spätzeit der Gothik, des XV. Jahrhunderts, der man dort, von der Erinnerung an Pflanzengebilde, den blühenden *(florido)* Stil zuschreibt.

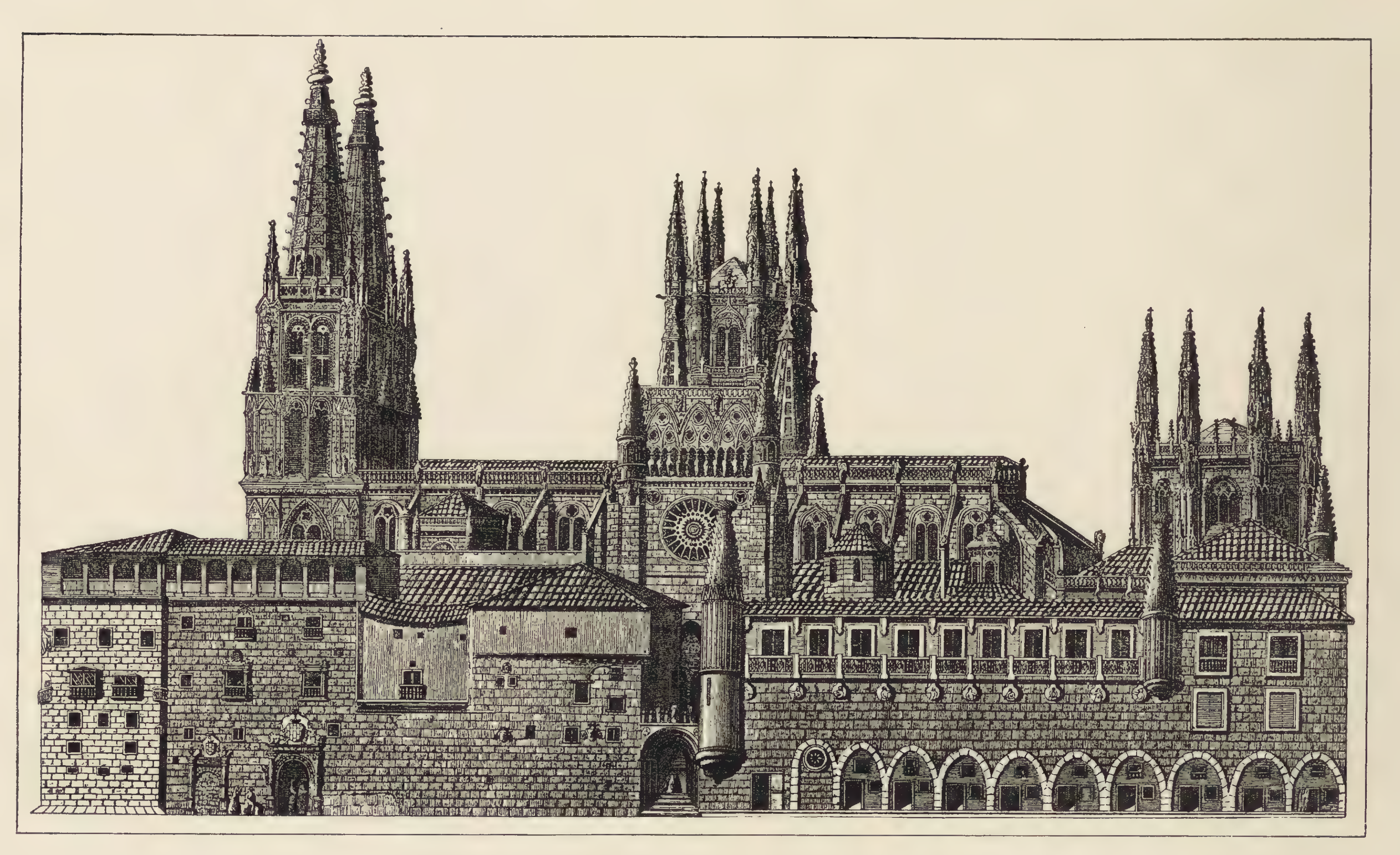
Aber man würde sich täuschen, wollte man hieraus auf Alter und Charakter der Kirchenanlage schließen[2]). Tritt man vor die Fassade, blickt man auf zu den Pfeilern und Gewölben der drei Schiffe, verirrt man sich in den Winkel der halb in den Berg vergrabenen Nordostseite, so entdeckt man den streng einfachen Formcharacter der ersten Hälfte des XIII. Jahrhunderts. Was uns aus der Ferne von dem Bau entgegenragte, das ist mehr als zweihundert Jahre, zum Theil viertehalbhundert Jahre jünger als der Plan des ersten Architekten. Es rührt zumeist her von Künstlern anderen Stammes, deren erster aus weiter Ferne kam, von einer Familie deutscher, rheinischer Herkunft, den Meistern *de Colonia*, die in mehreren Geschlechtern, in ununterbrochener Folge, an der *fabrica* der Kathedrale den obersten Bauposten besessen haben. Doch bevor man sich in ihr Werk vertieft (es ist fast das einzige was man von ihnen weiß), möchte man von der Geschichte des Baues hören, dem sie ihre Lebensarbeit gewidmet haben.

Die Gründung der neuen Kathedrale

Burgos besaß im Anfang des XIII. Jahrhunderts eine kleine romanische Kathedrale; Alfons VI. hatte sie (1096) an der Stelle seines Palastes,

[1]) Unica en la hermosura de su vista exterior, y grandeza del crucero. FLOREZ, España sagrada, XXVI, 308. Madrid 1771.

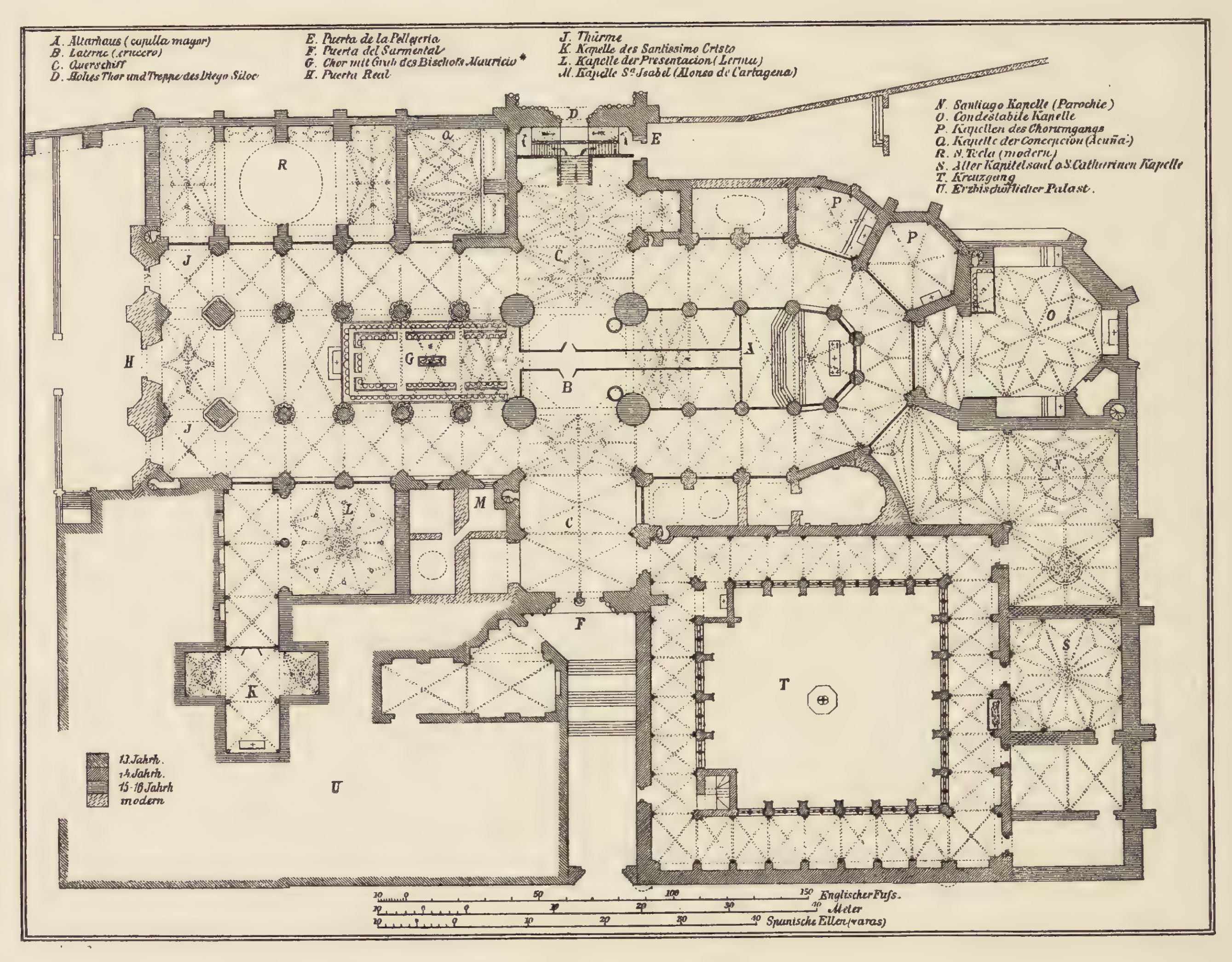
[2]) Wie man früher that, und auch jetzt noch zu lesen ist, z. B. in dem Buche von EDMONDO DE AMICIS, Spagna. 1873, p. 86: La chiesa appartiene all' ordine gotico, dell' epoca del Rinascimento.



Die Kathedrale von Burgos. Nach dem alten Stich bei Florez.

bald nach Verlegung des uralten Bischofstuhles von Oca nach dieser Stadt (1075) errichtet. Bei Umbauten, im Jahre 1862, hat man noch Reste von ihr, im Stil des XI. Jahrhunderts gefunden, an der Stelle zwischen der Capelle del Santo Christo und dem erzbischöflichen Palast: ein romanisches Portal; in einer Urkunde von 1285 wird dieser Platz *el claustro viejo* genannt. Der Bau entsprach längst nicht mehr den Begriffen des Capitels und des Bischofs vom Rang der Kirche von Burgos, »Mutter und Haupt der Kirchen Castiliens«. Nun trug damals ein junger Fürst die Krone, dem auch in diesen Dingen große Entschließungen abzugewinnen waren. Nach Heinrich I. Tode (1257) hatte dessen Tochter und Erbin D[a]. Berengaria (oder Berenguela), Gemahlin des Königs Alfons von Leon, die ihr zugefallene Krone Castiliens ihrem achtzehnjährigen Sohne Ferdinand übergeben. Nach vorläufiger Niederwerfung starker Widersacher, unter ihnen der eigene Vater des jungen Monarchen, war die staatskluge und thatkräftige Dame darauf bedacht, ihrem Sohn eine Königin zu suchen. Um die häufigen Wirren in Folge späterer Auflösungen von Verwandtenehen abzuschneiden, nach anderen in Erinnerung einer Jugendneigung zu dem früh verstorbenen Konrad von Rothenburg, beschloß sie, die künftige Beherrscherin beider Reiche im Ausland zu holen. Die auserwählte Braut war eine Prinzessin deutschen Stammes, Beatrix, Tochter des ermordeten Königs Philipp von Schwaben und der griechischen Irene, also die Muhme Kaiser Friedrich II. Es war der Bischof von Burgos (seit 1213), Mauricio, von einem Nachfolger zwei Jahrhunderte später *famosus* genannt, der als Brautwerber, mit einem Gefolge von drei hohen Geistlichen, an den Hof des Kaisers in Speier abgeordnet ward (1219). Die Reise dauerte lange, vom Mai bis zum November, weil Friedrich vier Monate mit der Antwort zögerte[1]). Auf dem Rückweg, in Paris, veranstaltete König Philipp August seiner Verwandtin glänzende Feste, und gab ihr ein ansehnliches Geleit

[1]) Mauricio wurde zur Belohnung für die Reisemühen von Ferdinand III. zu Valladolid am 22. Juni 1221 mit drei Ortschaften belehnt, für sich und seine Nachfolger. 'Volens remunerare labores multiplices venerabilis patris praedicti Mauricii nunc Burgensis Episcopi quos sustinuit in eundo in Alemaniam, et redeundo, de mandato meo, et dulcissimae matris meae, pro carissima uxore mea Regina Doña Beatrice' (FLOREZ a. a. O. 305). Hiernach ist kaum denkbar, daß Mauricio von der Gesandtschaft ausgeschlossen werden müsse, wie SCHIRRMEISTER auf Grund von Schwierigkeiten in der Datirung der Reise fordert (Geschichte von Spanien IV, 343). Die Schwierigkeiten bestehen darin, daß die Speiersche Chronik zum Jahre 1219 die Anwesenheit König Friedrich II. in Speier in der zweiten Hälfte des Februar bezeugt, und zu demselben Jahre der spanischen Gesandtschaft gedenkt. Wogegen Mauricio's Anwesenheit in Spanien durch seine Unterschrift in königlichen Urkunden vom 20. Februar (Burgos) und 15. Mai (Toledo) bezeugt sei. Da aber auf die Ankunft der Beatrix in Spanien ihre Vermählung unmittelbar gefolgt sein wird, so bleibt immer noch für die Reise des Mauricio die Zeit zwischen Mai und November, die für Hin- und Rückweg und den viermonatlichen Aufenthalt in Deutschland hinreicht.



Grundriß der Kathedrale von Burgos. Nach G. E. Street.

bis zur Grenze. Am 30. November 1219 fand die Trauung in der alten Kirche von Burgos statt. Am 20. Juli 1221 legten der 23jährige Ferdinand und Bischof Moritz den Grundstein zu der *nueva obra*, auf dem Platz der alten Kathedrale. Wie diese wurde sie der heiligen Maria geweiht, unter dem Titel ihrer Himmelfahrt. Schon nach neun Jahren (1230) konnte das Capitel den Altardienst in den neuen Chor verlegen. Mit dem Chor, als dem vornehmsten Theil, pflegte man den Anfang zu machen. Der König war eifrig, sagt die Chronik, mit Gold, Silber, Juwelen und seidenen Geweben Christi Kirche zu schmücken. Große Dinge waren damals im Werden, die Anfänge der Kirche von Burgos sind mit ihrer Erinnerung verwebt. Während sonst schon der Niedergang der Kreuzzugbewegung begonnen hatte (die mit der Entstehungsgeschichte der Gothik ziemlich parallel läuft), lebte hier der Glaubenskampf mächtig auf. Im Jahre 1224 eröffnete Ferdinand III. den andalusischen Krieg, der seine ganze Regierung, d. h. alljährlich die gute Jahreszeit ausfüllte. Und während seine Mutter in Castilien die Regentschaft führte, fielen die blühenden Maurenstädte mit ihren trotzigen Alcazars Schlag auf Schlag in die Hände der vordringenden Race. Die Grenzmarken, die Ferdinand der Heilige († 1252) erstritten, sollten mehr als zwei Jahrhunderte ziemlich unverändert bleiben.

Die Kirche des Bischofs Mauricio ist die erste auf spanischem Boden in dem mittelfranzösischen Kathedralenstil des XIII. Jahrhunderts; das Signal gleichsam, daß dieser gothische Laienstil die Pyrenäen überschritten hat und im Begriff ist sich eine neue Provinz zu erobern. Ihr folgte rasch Toledo (1227), dessen Grundstein ebenfalls Ferdinand legte, dann Leon. Die neue Form tritt da auf ohne die Uebergangsbildungen, die man im Mutterland Schritt für Schritt verfolgen kann; aber auch so rein von Beimischungen an bestehendes Spanisches oder Maurisches, daß man, wie George Street bemerkt[1]), sich hier nach Frankreich versetzt glauben möchte. Nichts liegt näher als die Vermutung, jene Reise des Bischofs durch Frankreich im Jahre 1219 möge seinen Entschluß zum Neubau der Kirche in dieser Gestalt angeregt haben. Jedermann erinnert sich hier der Reise des Conrad von Hochstaden zum Lyoner Concil (1245). Früher hat man den neuen Stil mit der angeblichen fremden Herkunft des Prälaten, englischer oder französischer, in Verbindung gebracht; sie wird schon von seinem Nachfolger Alonso de Cartagena im XV. Jahrhundert als Ueberlieferung erwähnt *(quem ferunt Anglum fuisse)*. Allein nach den von Florez mitgeteilten Daten aus seinem Vorleben muß man diese Annahme aufgeben. Die Namen seiner Eltern Rodrigo und Oro Sabia sind spanisch. Wohl aber darf man sagen, ihm könne auf jener Reise unmöglich die außerordentliche Bewegung im Kirchenbauwesen entgangen sein, die damals die Städte des französischen Kronlands ergriffen hatte, und

[1]) G. E. Street, Some account of Gothic Architecture in Spain. London 1869, p. 15.

deren Ergebnis jene erstaunliche Zahl von Bauwerken war, die selbst noch des modernen Frankreichs Stolz sind. Diese Bewegung knüpfte sich ja gerade an die Errichtung bischöflicher Kirchen. Die Entzündung des Feuers ging von den Bischöfen aus, aber es fand in der vorangegangenen Pflege der Baukunst bei den großen Orden, in der religiösen Begeisterung des Jahrhunderts, in dem städtischen Ehrgeiz reichlichen Nahrungstoff. Kühnheit und Eleganz der Construction und dadurch befreiter Erfindungsgeist, Neuheit und Frische der decorativen Motive, Aufschwung des schmückenden Kunstgewerbes verband sich mit einem Unternehmungsgeist, der auf die Dauer gleichen Eifers bei künftigen Geschlechtern rechnete.

Die damals im Bau begriffenen französischen Kathedralen befanden sich in verschiedenen Stadien der Ausführung, einige der ersten Versuche, mit noch tastendem Stilgefühl, konnten als abgeschlossen gelten: Noyon, Laon, Senlis, Soissons. Kühne Glockenthürme mit steinernen Nadeln besaßen St. Denis, Chartres, Rouen. Vor vier Jahren war der Chor von Rheims (begonnen 1212) eingeweiht worden. Andere hatten sich noch kaum über die Grundmauern erhoben, wie Bourges; von Amiens, dem Vorbild des Kölner Domes, ist erst im Jahr darauf (1220) der Grundstein gelegt worden.

Wir kennen die Reiseroute der Beatrix von Schwaben nicht, aber in Paris hat der Zug verweilt. Von Notre Dame, 1163 von Maurice de Sully begonnen, waren nach dem ersten Plan Chor und Langhaus fast beendigt (1220), und 1218 die Fassade in Angriff genommen worden. Mauricio konnte bereits die drei Portale aufgemauert sehen, denn 1223 stand die Front bis zur großen durchbrochenen Gallerie, welche die Thürme verbindet. Er mag hier an die Enge und Kleinheit seiner eigenen Kathedrale gedacht haben und die Vorstellung ihn ergriffen, daß sein Name einst bei späten Geschlechtern mit einem so erhabenen Gotteshaus verbunden sein werde.

Die Kathedrale von Burgos war also das erste Beispiel des französischen Kathedralenstils alldort, — nicht des Spitzbogenstils. Dessen Einführung war bereits erfolgt: und sogar hier am Orte. Vor den Thoren von Burgos hatte Alfons VIII. 41 Jahre vor der Grundsteinlegung der Kathedrale ein Cistercienserkloster[1]) gegründet, seiner Gemahlin Leonor zu Liebe, der Tochter Heinrich II. von England. Dies königliche Nonnenkloster, Las Huelgas, wurde schon 1181 bewohnt, die Kirche 1199 eingeweiht; ihr Stil ist streng und schmucklos.

Wenn es der mächtige Einfluß der Abteien war, dem die französischen Bischöfe eine gleich starke Anziehungskraft in ihren Kirchen entgegenstellen wollten, so begegnet uns also hier bei dem ersten Schritt in Spanien eine Analogie dieses Verhältnisses.

---

[1]) Das Kloster von Viruela, gegründet 1146, ist die älteste Cistercienserstiftung in Spanien. Die Kirche hat bereits den Spitzbogen.

Ob der Bischof die Bildung der Colonie einer französischen Bauhütte angeregt, ob er selbst einen Werkmeister mitgenommen hat, wird wohl nie ausgemacht werden. Wäre es jener Maestre Enrique, dessen Tod im Jahre 1277 verzeichnet wird[1]), so müßte der Schöpfer des Bauplans ein sehr junger Mann gewesen sein. Antheil an der Ausführung aber hat Enrique gewiß gehabt. Er ist bekannt als Architekt der schlanker und luftiger gebauten Kathedrale von Leon.

Bei den Autoren von Fach, die sich über die Anfänge der Kathedrale vernehmen ließen, sucht man vergebens Aufschluß über etwaige Zusammenhänge mit bestimmten Provincialschulen Frankreichs. STREET fand in den Gewölben der ältesten Theile »zweifellos die Schule von Anjou und Poitou«. A. SAINT-PAUL spricht von Spuren der Champagne und Normandie.

Die Formen von Burgos sind natürlich altertümlicher als die der ungefähr gleichzeitig gegründeten Kirchen von Amiens, Rheims, und entwickelter als Notre Dame, dessen Vergleichung am nächsten liegt. Notre Dame stand damals im Vordergrund französischer Kirchenbauten, alles bisherige in Schatten werfend. Unser Plan ist freilich viel einfacher. Das kriegerisch harte Wesen der Spanier verleugnet sich nicht: *Fortiter et pulchre construxit Ecclesiam Burgensem*, rühmt das Chronicon Tudense von Mauricio. Der Chor, fünfseitig aus dem Zehneck, hat nur einen Umgang und hatte einen Kranz von fünf strahlenden Kapellen; das Langhaus drei Schiffe, das Transept eines. Aber an der Westseite erscheint doch die Signatur des Zeitpunktes der Notre Dame-Fassade unverkennbar. Die beiden Thurmgeschosse mit den mächtigen, langen Fensterpaaren und dem Knospenwerk der Hohlkehlen, scheinen Notre Dame nachgebildet. Die Fortsetzung der viereckigen Form bis zu den beabsichtigten achtflächigen Pyramiden, ohne das schon im romanischen Stil eingeführte vermittelnde Octogon ist den Kirchen von Isle de France eigen. Die Thürme bekamen hier freilich zwei ganz ähnliche Geschosse; eine Wiederholung, welche der Geschmack des Erfinders von Notre Dame kaum geduldet hätte.

Am meisten hatte der plastische Schmuck des Pariser Portals den bildfrohen Spanier angesprochen. Die statuenaufnehmende Gliederung der Thorgewände setzt sich fort in den Fronten der vier großen Strebepfeiler mit ihren beiden Reihen Statuen. Leider hatten Frost und Stürme um die Mitte des XVIII. Jahrhunderts diesen Bildwerken arg zugesetzt, von vielen waren nur noch Trümmer vorhanden, doch sah PONZ[2]) noch be-

[1]) Historia del Templo Catedral de Burgos, escrita con arreglo á documentos de su archivo por El Dr. D. MANUEL MARTINEZ Y SANZ, dignidad de chantre de la misma santa iglesia metropolitana. Burgos 1866. Diesem goldenen Büchlein verdankt man die Mehrzahl der auf die Baugeschichte und das Personal bezüglichen genauen Angaben. Vgl. p. 16, 182 f. Eine Beschreibung des Baues im Einzelnen liegt nicht im Plan dieses Aufsatzes. Vgl. E. GUHL, Architektonische Studien in Spanien in G. ERBKAMS Zeitschrift für Bauwesen, VIII. C. v. LÜTZOW, Meisterwerke der Kirchenbaukunst. Leipzig 1862. STREET a. a. O.

[2]) A. PONZ, Viage de España XII, 23. Madrid 1783.



Fassade der Kathedrale von Burgos.

deutende Köpfe *(cabezas grandiosas)*. Um 1790 (die Jahreszahl sagt genug) wurde dann von Madrid aus eine noch jetzt die Fassade entstellende Restauration vorgenommen. Nur vier alte Statuen haben den Platz behauptet: Ferdinand und Mauricio, Alfons II. und Asterius von Oca. Dieses Statuenheer verbreitet sich hinauf über die Thürme, «gleich einer himmlischen Legion, über dem Monument Wache haltend» (Edmondo de Amicis). Sogar die Fialen über der Verbindung der Schwibbogen mit dem Kranzgesims sind durch Engel ersetzt.

Auch Kleinigkeiten erinnern an Notre Dame, z. B. die Blendrosetten mit Dreipaß in den Zwickeln der Rose und der Fenster unter den Thürmen.

Anderes ist vereinfacht, oder verräth eine jüngere Zeit. In die zu Paris ganz einfachen Steinringe der Fenster ist ein Vierpaß gesetzt. Die Fenster des hohen Chors erinnern an die Galerie der Fassade von Amiens (1230—40).

Als Abschluß des Mittelteils der Fassade, zwischen den Thürmen, waren ursprünglich wohl gewiß Dachgiebel beabsichtigt, vielleicht auch ausgeführt, ebenso wie an den beiden Fronten des Querschiffes, wo sie von zwei mächtigen Fialen flankirt wurden. Vielleicht bei dem neuen Zuzug von Steinmetzen aus Anlaß der Erbauung des Kreuzgangs im XIV. Jahrhundert, und der mit ihnen gekommenen Bildhauer, kam man auf den Gedanken dieser herrlichen Statuengalerien, die freilich die Dächer, nicht gerade stilgemäß, völlig maskiren.

Alonso von Cartagena

Im XV. Jahrhundert wurde in Burgos angenommen, die Kathedrale, deren Chor das Capitel 1230 bezogen hatte, sei noch von Bischof Mauricio († 1238) bis auf die Thürme vollendet worden, was freilich eine Bauzeit von nur siebzehn Jahren ergeben würde. Diese Meinung beweist, daß die letzten Arbeiten vor der Unterbrechung damals schon weit zurücklagen. Honorius III. ertheilte 1224 einen Ablaß für den »vornehmen und kostspieligen Bau«[1]). Möglich aber ist, daß Körper und Fassade schon im Lauf des XIII. Jahrhunderts bis nahe an die Plattform der Thürme gefördert waren. Der herrliche Kreuzgang nämlich (zu dem man doch kaum vor Vollendung des Innern geschritten sein wird), mit seinen hochbedeutenden Statuen gehört dem XIV. Jahrhundert an, man sagt dort, der Zeit Heinrich II. (1379—90); aber Street setzt ihn richtig viel früher, 1280 bis 1350; das ihm angeschlossene Capitelhaus wurde schon 1316 gegründet. Sein reicherer Stil beweist aber, daß im XIV. Jahrhundert auch dort jene schlichten Formen nicht mehr gebräuchlich waren.

Eine neue Bewegung kam in die Baulust der Prälaten um die Mitte

[1]) Cum igitur burgensis ecclesiae structura nobilis et adeo sumptuosa consurgat, ut ad eius consummationem ipsius non suppetant facultates etc., bei Martinez 16.

des XV. Jahrhunderts, und jetzt wandte man sich der Ausgestaltung des Domes in verticaler Richtung zu. Hier war für wirklich organische Zusätze noch Platz. Verdrießlich war, daß eine Kathedrale, die ihre Stadt überragend beherrschen sollte, kaum aus der Umgebung hervorsah. Dem konnte zunächst abgeholfen werden durch Ausbau der Thürme.

Der Mann, auf den die nun beginnende, durch Berufung fremder Architekten eröffnete Bauperiode zurückgeht, war der Bischof Alonso de Cartagena (1384—1458), eine der merkwürdigsten Erscheinungen spanischer Prälatur.

Er entstammte einem alten, in Burgos ansässigen jüdischen Geschlecht. Sein gelehrter Vater, der sich zum Stamme Levi rechnete, hatte, im Forschen über Jeremiä 31, die Göttlichkeit des Neuen Bundes mit dem in's Herz geschriebenen Gesetz erkannt und im vierzigsten Lebensjahre mit den Seinigen die Taufe empfangen (1390). Hierbei nahm er den Familiennamen de Santa Maria an, und als Wappen die (in der Folge an des Baues höchsten Theilen prangende) silberne Lilie im grünen Feld; als Taufname aber Paulus, denn Paulus, sagte er, hat mich zum Glauben überredet. Ein hinreißender Prediger (vor dem Papste zu Avignon), durch sein *scrutinium scripturarum* ein noch in den Tagen des Tridentiner Concils hervorgezogener, hochgeschätzter Polemiker, lenkte er die Aufmerksamkeit Heinrich III. auf sich und erhielt das Bisthum Cartagena (1402); seitdem nahm die Familie den Namen de Cartagena an. Sterbend bestimmte ihn der Monarch zum Archicancellarius des Reichs, damit er die Erziehung des unmündigen Johann II. leite; er gewann Einfluß auf die Staatsgeschäfte, und bahnte sich so den Weg zum Stuhl von Burgos (1415).

Sein zweiter Sohn Alonso war bei der Taufe zwei Jahre alt. Er erhielt eine humanistische Bildung (er verfaßte später eine glossirte Uebersetzung von Schriften Seneca's); als Jüngling fertigte er bereits Rechtsconsulten aus. Der 32jährige Dechant von Segovia und Santiago saß im Rate des Königs und wurde mit staatsmännischen Sendungen betraut, z. B. den Frieden mit Portugal zu unterhandeln (1422—24). Der Hof Juan II. war eine Akademie von Schöngeistern, dort fanden die mächtigsten Großen des Reichs Muße, eine neue Kunstdichtung zu pflegen, die bei aller Ueberspanntheit und Spitzfindigkeit doch spanisch war in Sprache und Versmaß. Wir finden da neben einem Marques von Santillana, Juan de Mena, und seinem Verehrer und Freund Fernan Perez de Guzman unsern Alonso in der ersten Reihe der Poeten des *Cancionero general.* Er hat auch staatsrechtliche und historische Arbeiten verfertigt: eine Vindication der Ansprüche Castiliens auf die Canarien und Marocco gegen Portugal; dem Capitel aber widmete er kurz vor seinem Tode einen Abriß der Geschichte Spaniens, vom ersten Gothenkönige an. Sie sollte die Mitte halten zwischen Genealogie und Geschichte, mit synchronistischen Angaben der Päpste, Kaiser und Könige von Frankreich; bei jedem spanischen Monarchen wurde dessen bildliche Darstellung gegeben und die

Berühmtheiten der Zeit als Köpfe beigesetzt[1]). Don Alonso war eben eine jener universellen Naturen, die dem XV. Jahrhundert, nicht blos in Italien, eigen sind.

Bald erhielt er Gelegenheit, sein Licht auf der größten Bühne leuchten zu lassen. 1434 wurde er, nach dem Tode des Cardinals Carrillo, der Gesandtschaft zum Concil von Basel beigesellt, und zugleich mit einem Auftrag an Kaiser Albrecht II. (in Prag) abgeordnet. In Basel stritt er mit Erfolg für den Vortritt des spanischen Gesandten gegen den englischen. Aeneas Sylvius nennt ihn »die Wonne Spaniens« und »die Zierde der Prälatur«, alle überragend in Klugheit und Wohlredenheit. Als der Orator des Königs von Spanien, erzählt er, das Wort nahm für die Oberhoheit des Concils über den Papst (wobei auch Aristoteles ins Feld geführt ward), da hingen alle an seinem Munde und statt nach Schluß der Rede begehrten sie deren lange Fortsetzung. Eugen IV. hatte ihm vornehmlich seine Wahl zu danken, und wenn man der Chronik Johann II. glauben dürfte, sollten ihm, als er vom Kommen Don Alonso's hörte, die Worte entfallen sein: »es beschäme ihn, sich auf den Stuhl Petri niederzulassen, wenn der Bischof von Burgos daneben stehe«[2]). Florez (S. 391) glaubt, der betreffende Abschnitt rühre von Juan de Mena her. Sein Biograph Hernando de Pulgar sagt von ihm: er sprach wenig und gewählt und war sehr reinlich. Seine Erscheinung war ehrfurchterweckend, kein unziemliches Wort wagte sich in seiner Gegenwart hervor[3]).

Meister Hans von Köln

Als der Doctor und Dechant von Santiago schon nach dem Concil unterwegs war (1435), entschloß sich sein 83jähriger Herr Vater, auf den Krummstab zu verzichten; der König bestimmte den Sohn zum Nachfolger. Als Bischof also sollte er nun die Vaterstadt wiedersehen. Und da man ihn später als eifrigen Bauherrn kennen lernt, so darf man glauben, daß er auch auf seiner Reise in Deutschland den Kirchengebäuden Aufmerksamkeit geschenkt, und bei den schönen durchbrochenen Helmen von Freiburg und Basel (der nördliche war schon vorhanden) an seine Kirche gedacht hat, deren Antlitz nun mehr als zwei Jahrhunderte baar-

[1]) Das eigentlich »Genealogica Regum Castellae et Leonis arbor« betitelte, gewöhnlich Anacephalaeosis genannte Werk steht in A. Schott's Hispania illustrata. Frankfurt 1603. I. p. 247. At quia imagines rerum fortius memoriam coadiuvant, quam nuda scriptura, Reges ipsos congruo arboris loco depingi feci in recta linea, Regibus solis depictis: in marginibus vero aliquibus aliis quorum strenuitas non ab re iuxta Reges collocari petebat, per sola capita figuratis.

[2]) Por cierto que si el obispo de Alonso de Burgos en nuestra Corte viene, con gran vergüenza nos asentaremos en la silla de S. Pedro.

[3]) Hernando de Pulgar, De los claros varones de España. In dessen Epistolae, Amsterdam 1670. »Todos se honestaban« p. 271.

haupt zum Himmel starrte. Daß er kunstfertige Meister, und darunter den Kölner, von der Concilfahrt mitgebracht, ist freilich nur Ueberlieferung. Im alten Capitelsaal steht es indeß unter seinem Bildnis[1]). Solche Notizen wurden bei Erneuerung dieser bischöflichen Portraitgalerie (1711—12) von Kanonicis und Archivisten aufgesetzt. Ueber den Ausbau der Thürme enthält das Capitelarchiv keine Acten, da der Bischof selbst die Kosten bestritten hat. In jenem »Stammbaum« giebt er als Anfangsjahr 1442 an, zwei Jahre nach seiner Rückkehr[2]). 1447 gewährte Nicolaus V. eine Ablaßbulle. Juan de Colonia wird im siebenten Jahre des Baues (1449) zum ersten Male (als Zeuge) genannt und im zwölften als *maestro de las obras* der Kathedrale. Daß er die Thurmhelme nicht bloß beendigt, sondern auch entworfen und begonnen hat, darauf führt schon der Stil, der nach Deutschland weist. Die Verbreitung der Angehörigen der Kölner Dombauhütte nach Norden und Süden ist bekannt; Burgos aber ist wohl die letzte Mark Kölnischer Maçonnerie, der äußerste Punkt im Westen, bis zu dem der Dom des heiligen Köln seinen Riesenschatten geworfen hat.

Es versteht sich von selbst, daß Helme von Anfang an beabsichtigt waren; das starke Strebewerk der Thurmgeschosse kündigt sie deutlich genug an[3]). Man wird sich aber diese geplanten Helme des XIII. Jahrhunderts natürlich anders vorzustellen haben als die jetzigen, etwa nach dem Muster des alten Thurmes von Chartres, oder des abgebrochenen der Stiftskirche von St. Denis. Solche künstliche Helme sind erst gegen Schluß des XIII. Jahrhunderts aufgekommen, im größten Maßstab aber und mit völliger Durchbrechung der Flächen in Deutschland ausgeführt worden. Sie waren das Ergebnis des sich nie genügenden Dranges nach Leichtigkeit, des Grundsatzes, solche gegen die Lüfte absetzenden Theile mit Baugliedern zu bekrönen, die einen Uebergang aus dem Vollen ins Leere vorstellen. Ueber einem offenen Glockenhaus wäre die geschlossene Pyramide ein Rückgang gewesen. In diesen höchsten Spitzen, aus weiter Ferne auf dem Grund des offenen Himmels filigranartig sich abzeichnend, sollte, wie Florez sagt, der Bau sich in die Luft aufzulösen scheinen. Eine Ballade preist die Thürme von Burgos, durch welche die Sterne flimmern.

Der Kölner hätte gewiß gern ein vermittelndes Octogon gegeben, aber

---

[1]) Truxo sigo maestros, que acabaron las pirámides de esta iglesia.

[2]) Turres duae principales quae sunt in porta quam vocant regia, non fuerunt tunc ex toto finitae, sed post anno Domini 1442°, 220°. postquam incepta fuerat aedificari ecclesia. In eadem fere die coepit continuare aedificium illarum turrium Alphonsus Episcopus huius nominis II., qui hodie per divinam misericordiam sedet, et cum divino auxilio opus hoc facit continuari (1456). SCHOTT a. a. O. cap. 83, 282.

[3]) Man hat dem Johann auch die Untergeschosse zugeschrieben, aber Einzelheiten späteren Gepräges können von einer damals vorgenommenen Restauration herrühren.

dazu war es zu spät, er begnügte sich mit einem von unten kaum bemerklichen, achteckigen, 2,80 cm hohen Tambour. Indeß hat diese kunstlose Verbindung der achtseitigen Pyramide mit dem Dreieck den Gesammteindruck nicht beeinträchtigt. Das Viereck giebt den Eindruck der Festigkeit, die dem Octogon weniger eignet, und die Eckthürmchen kommen in ihrer flankirenden Function besser zur Geltung.

Man möchte wissen, in welcher Gestalt die Kölner die Thürme vorfanden, ob man ihnen einen vorläufigen horizontalen Abschluß gegeben hatte, denn das jetzige Kranzgesims gehört dem XV. Jahrhundert an. Und man kann die Linie, in der die neue Arbeit einsetzt, ziemlich genau verfolgen, an den veränderten Zierformen, z. B. der Verdrängung der alterthümlichen Knospe durch die Kriechblume an den Fialen. Danach war der nördliche Thurm am wenigsten gefördert; das obere Geschoß scheint es kaum begonnen.

Der Anfang wurde jedoch gemacht mit dem südlichen Helm, am 18. September 1442. Don Alonso hat die Vollendung des nördlichen (4. September 1458) nicht mehr erlebt, die aber nur noch zwei Jahre seines Nachfolgers in Anspruch nahm. Ihre Höhe beträgt dreihundert Fuß, — ungefähr das Längenmaß der Kirche. Man kann sie als verkleinerte Nachbildungen der Kölner betrachten, deren Aufrisse dem Meister gewiß bekannt waren; an dem Kölner Südthurm hat er vielleicht mitgeholfen. Die durchbrochenen Füllungen der Flächen (55 cm dick) ebenso wie die Krabben der Kanten, sind derb genug; letztere z. B. zwei Fuß lang, aber zur Entlastung oben ausgehöhlt und mit Canälchen für das Regenwasser versehen. Dadurch gewann man eine klare Fernwirkung der Silhouette und trug den zerstörenden Wirkungen von Eis und Sturmwind Rechnung. Und so haben diese luftigen Steingebilde fast ein halb Jahrtausend Stand gehalten, während tiefer gelegene, massivere Theile vom Unwetter herabgerissen wurden. Doch sind 1692 und 1749 Ausbesserungen nöthig gewesen; aus dieser Zeit stammen die eisernen Klammern.

Der rheinische Meister berücksichtigte den dortigen Geschmack. Ein eigentümlicher Zug der gothischen Ornamentik dieser Zeit ist die den Arabern entlehnte Verwertung von Inschriften als Ornamentmotiv. Die schöne eckige Mönchsschrift eignete sich hierzu eben so gut wie die arabischen oder kufischen Charaktere. An dem Mittelbau, wo ein Bild der Mutter Gottes steht, ist die Brüstung aus den Schriftzügen *Pulcra es et decora* gebildet. An der Westfläche der beiden Plattformen dienen als Balustraden die ebenfalls auf Statuen bezüglichen Worte *Ecce Agnus Dei* und *Pax vobiscum*. In den letzten Gallerien unter den Thurmspitzen (*arandelas*, Halskrausen) stehen die Monogramme von Santa Maria und Jesus.

Jedermann fallen die stilwidrigen Knöpfe auf. Der englische Architekt, nicht immer liebevoll gegen deutsche Gothiker, verfehlt nicht, sie dem Hans von Köln anzukreiden. Dreihundert Jahre lang ragten hier (wie seit Sixtus V. auf den Imperatorensäulen Roms) die Statuen der Apostel



Grabmal des Bischofs Alonso de Cartagena († 1456), Erbauer der Thurmhelme.

Peter und Paul. 1749 mußte die eine entfernt werden; ein Narciso Cortés vollführt den halsbrechenden Auftrag und setzt vorläufig einen 73 Pfund schweren Bleihut an die Stelle. —

Während jener 16 Jahre ist der Domwerkmeister natürlich noch durch andere Unternehmungen in Anspruch genommen worden. Don Alonso hat manche Kirchen und Klöster seiner Diöcese neu gebaut. Oben an steht die von seinem Vater als Grabstätte für sich und die Seinen begonnene prächtige Kirche des S. Paul-Klosters, die neuerdings zerstört worden ist[1]). Wer eine gründliche ecclesiologische Tour durch die Diöcese unternähme, würde wahrscheinlich mehr als einmal den Spuren des Hans von Köln begegnen.

Die Errichtung seiner eigenen letzten Ruhestätte war es, worauf der Bischof vor allem bedacht gewesen war. Gleich nach seiner Rückkehr von Basel, im Jahre 1440, überredete er das Capitel, ihm eine Capelle der hl. Marina am Südtransept als Baustelle zu überlassen. Der Capitelschluß betont die Verschönerung und Würde, welche die Kirche durch Erweiterung des, wie es scheint, hier verbauten Querschiffs, durch freien Blick und Helle gewinnen werde[2]). Hier erbaute er in zwei Jahren die Capelle der Heimsuchung Mariä. Schon 1447 und 49 heißt es, »hier sei das Grab des Bischofs gebaut, wenn es Gott gefallen werde, seine Seele zu sich zu nehmen«[3]). In ihr wurden noch im XVIII. Jahrhundert seine hinterlassenen Schriften aufbewahrt. In der Mitte steht die hohe Marmortumba, mit Heiligenbildern in Nischen, und der edlen Schlummerstatue des Bischofs *de buena memoria*, wie ihn das Volk nannte, in reich mit Perlen, Edelsteinen und Bildstickereien geschmücktem Pontificale. Das edle, etwas längliche und volle Oval, die schmalen feinen Formen der Augen und des Mundes lassen die Art der damaligen Bildhauerschule von Burgos und ihres Hauptes Gil de Siloe erkennen.

Auch ein königlicher Auftrag wurde Johann von Köln, freilich ist ihm die Ausführung nicht beschieden gewesen. Heinrich III. besaß in der Nähe der Stadt ein Jagdschloß, von den farbenglühenden Beeten des Gartens und Parkes, der es umgab, Blumenschau *(Miraflores)* genannt. Jetzt sieht man hier nur Steingerölle und Felder. Sein Sohn Johann II. schenkte den Palast den Karthäusern und gründete die Kirche für sein und seiner

---

1) Außerdem S. Juan de Ortega, ebenfalls von seinem Vater begonnen. Er gründete auch das Kloster S. Ildefonso, von Augustinerinnen-Canonissen. FLOREZ p. 392.

2) Los dichos señores Dean é Cabildo . . . dijieron que en se facer la dicha capilla . . . la dicha eglesia seria *mas clara é mas honrrada*, cá por ello se ensanchaba (Acta capit. 17. Febr. 1440). La cual (capilla) daba et da *gran vista* et *grand claridad* á la dicha eglesia (a. a. O. 6. Abril 1442) MARTINEZ p. 94 ff.

3) 24. Nov. 1447. Ubi iam aedificatus est loculus, seu sepulcrum. In der Fundationsacte der Capelle vom 7. Nov. 1449 sagt er: Ubi iam monumentum lapideum sub quo corpus nostrum recondatur quando omnipotens Deus nos vocare dignabitur sculptum et fabricatum est. Ebenda 98.

Gattin Isabel de Barcelós Grabmal. Am 13. September 1454 legte Hans von Köln den Plan der Kirche vor. Er erhielt dafür 3350 Maravedis (zehn Ducaten). Jedoch die Arbeit kam während der Wirren Heinrich IV. in's Stocken und wurde erst von Johann II. Tochter Isabella der Katholischen (1477) wieder aufgenommen. Nachdem der Spanier Garcia Fernandez de Matienzo ein Jahr dabei beschäftigt gewesen war, hat sie Johanns Sohn übernommen und vollendet (1488). Die einschiffige Kirche mit siebenseitigem Abschluß und dreizehn nasenverzierten Gewölbrippen des Chors wird heute hauptsächlich besucht wegen des königlichen Doppelgrabmals von der Hand des Gil de Siloe und des Altarwerkes. Diese überreich mit Statuetten und Zieraten ausgestatteten Denkmäler von sehr eigentümlicher Erfindung waren das letzte Wort gothischer Bildnerei in Burgos.

Der Vierungsthurm

Zwei Jahre nach Grundsteinlegung der Karthause starb Don Alonso auf dem Heimwege von einer Pilgerreise nach S. Iago de Compostela. Ihm folgte D. Luis Osorio de Acuña. Den Namen Acuña hat er von seinen mütterlichen Vorfahren angenommen, ohne Zweifel wegen des besseren Klangs, denn die Acuña führten ihren Stammbaum zurück auf Juan Manuel, Sohn Ferdinand des Heiligen. Ehe er in den geistlichen Stand trat, war er verheiratet gewesen, sein Sohn ist jener Bischof von Zamora, Antonio de Acuña, der im Aufstand der Gemeinen eine verhängnisvolle Rolle spielte und wegen Mords des Castellans von Simancas am 23. März 1526 auf Befehl des Kaisers erdrosselt wurde. — Der vornehme, freigebige Herr wollte hinter seinem Vorgänger vom Stamme Levi im Aufwand für seine Kirche nicht zurückbleiben, und er hatte Zeit, denn er regierte fast vierzig Jahre.

Das großartige Unternehmen, die ganze Regierungszeit Acuña's ausfüllend, ein Werk, das an Kühnheit und Reichtum jene Thurmhelme noch hinter sich ließ, war die Errichtung des großen Vierungsthurms *(Cimborio* über dem *Crucero)*. Bisher fehlte es über die Zeit seiner Errichtung an bestimmten Nachrichten. Der bestunterrichtete Mann in der Geschichte der Kirche hatte nur festgestellt, daß die Kathedrale bis auf diese Zeit keinen Cimborio besessen habe, und daß dieser am Ende des Jahrhunderts von D. Luis erbaut worden sei. Zu derselben Zeit also wie der herrliche normannisch-gothische Thurm von S. Ouen in Rouen. Es ist aber eine Notiz vorhanden, nach der der Beginn früher anzusetzen ist, wahrscheinlich in sofortigem Anschluß an die Vollendung des nördlichen Fassadenthurms. Diese Notiz findet sich in dem Reisebericht des böhmischen Edlen Leo von Rožmital, der im Jahre 1466 nach Burgos kam; hier heißt es: Diesem Heiligthum sind zwei zierlich aus Quadersteinen auf-

geführte Thürme angefügt, der dritte war damals, als wir dort waren, im Bau [1]).

Hieraus ergiebt sich aber weiterhin, daß es Hans von Köln und nicht sein Sohn und Nachfolger gewesen ist, der den alten Cimborio entworfen hat und ziemlich weit gefördert haben muß, denn er stand dem Bauwesen der Kathedrale zur Zeit Acuña's noch vierundzwanzig Jahre vor.

Der Gedanke des Bischofs war ohne Zweifel ein glücklicher. In den Augen der Kenner des nationalen Kirchenbaus fehlte, ohne den Cimborio, dem Stolz von Burgos noch ein wesentlicher Theil. Dem Erbauer fiel also der Ruhm zu, dieser so langen wie glorreichen Baugeschichte ihren bekrönenden Abschluß gegeben zu haben.

Die Castilier hatten von jeher auf ihren *Cimborio* ganz besondere Stücke gehalten. Sie empfanden in diesem Punkt wie die Normannen. Nach außen als dominirenden, mehrstöckigen Thurmbau, nach innen als lichtspendende Laterne. Die Kathedrale von Zamora, die alte von Salamanca, die Colegiata von Toro besitzen Cimborien, die zu den originellsten und gelungensten Erzeugnissen ihrer romanischen Zeit gehören. Außen herrscht die acht- oder sechzehneckige Form, von vier Thürmchen flankirt; nur in Zamora dringt auch hier die Kuppel durch. Im Innern erhebt sich über Pendentifs, auf kreisförmiger Grundlinie eine hohe Trommel mit zwei Fensterreihen und gerippter Wölbung.

Nun ist bekannt, daß sich die Gothik, in ihrem Mutterlande wie in Deutschland, zunehmend kühl zu diesem romanischen Vermächtnis verhalten hat. Die Kathedralen von Isle de France legten viel mehr Gewicht auf die Fassadenthürme, der Mittelthurm begann zu einem mageren Dachreiter zusammenzuschrumpfen. Der erste Baumeister in Burgos hatte, im Anschluß an Notre Dame, keinen Vierungsthurm in seinen Plan aufgenommen. Auch bei den Burgos auf dem Fuß folgenden Kirchen von Toledo und Leon fehlt die Laterne, nicht zum Vortheil ihres nationalen Gepräges. Aber sobald die neue Weise Wurzel gefaßt hatte, das eigene Gefühl wieder zum Wort kam, kehrten auch ihre Gothiker zu dem altspanischen Zug zurück. In den Anfang des XV. Jahrhunderts (1404) fällt das »Lichthaus« der Kathedrale von Valencia, wo die gothische Auflösung der Wandflächen in Fenster kühn auf den Cimborio übertragen ist. Alabasterplatten schließen die Oeffnungen der beiden Ringe von sechzehn Fenstern.

Es war nicht blos Anhänglichkeit an das Hergebrachte. Indem der romanische Vierungsthurm die schlanken Thurmpaare an den Chören oder am Querhaus wie Vasallen um sich schaart, giebt er dem reichen Ganzen einen wirksamen Mittel- und Gipfelpunkt. Und wo er im Innern als La-

[1]) Huic [fano] adiunctae sunt duae turres eleganter ex lapide quadrato extructae, tertia tum, cum ibi essemus, aedificabatur. Des böhmischen Herrn LEO VON ROZMITAL Ritter-, Hof- und Pilgerreise durch die Abendlande, 1465—1467. Stuttgart 1844, S. 164.

terne den unschätzbaren Eintritt eines höchsten Oberlichts vermittelt, setzt er auch hier dem Uebergewicht der Längenachse einen centralen Zug ausgleichend entgegen, oder besser, betont diesen schon durch die Kreuzform in die Basilika eingeführten Zug.

In der That, was wäre die Kathedrale von Burgos ohne ihren Cimborio. Grade nach der Aufführung des mächtigen, den Körper der Kirche erdrückenden Westthurmpaares, machte sich das Fehlen eines ausgleichenden dritten Thurmes an dieser Stelle empfindlich bemerkbar. Wie die normannisch-englischen Kathedralen verdankt sie ihm die imposante Harmonie ihres Aufbaues.

Und so erklärt sich, daß man noch in späten Zeiten — gleichsam vor Thorschluß — zu einem so eingreifenden Neubau sich entschloß. Der verantwortliche Meister fand sich freilich in einer schwierigen Lage. Sein Vorgänger hatte den vier Pfeilern, die nun die Last des Cimborio tragen sollten, schwerlich die erforderliche Stärke gegeben. Sollte er sie nun von Grund auf erneuern? Welche zeitraubende, umständliche Arbeit that sich da auf. Wahrscheinlich rieth er dazu; aber der Bischof hatte Eile. Die Zeitgenossen staunten über die Kühnheit, »auf so hohe und schlanke Säulen eine solche Masse zu stellen« [1]).

Leider zeigte sich schon nach einem Menschenalter, daß er den Pfeilern doch zuviel zugemutet hatte. Schon 1535 erschienen bedrohliche Anzeichen; die Meister nahmen eine Verstärkung *(aforro)* vor, aber der Archidiaconus von Briviesca, Juan de Lerma, erklärte sie für unzureichend. Damals stellte der Bildhauer Juan Villareal noch an den Pfeilern Statuen der Evangelisten und Kirchenlehrer auf. Ein Unglücksfall war noch im Gedächtnis aller. Der Cimborio der Kathedrale von Sevilla war sogleich nach der Vollendung, im Jahre 1511 zusammengebrochen. Der von Saragossa, eine Gründung des Pedro de Luna aus dem Anfang des XV. Jahrhunderts, war schon 1500 so baufällig, daß er abgebrochen werden mußte. Der Prior von S. Augustin zu Burgos, Thomas von Villanueva, soll die Katastrophe prophezeit haben. In der Frühe des 4. März 1539 stürzte die Kuppel ein.

Wie sie ausgesehen hat, davon geben noch einige alte Schilderungen einen Begriff. Sie war sehr hoch *(in auras evexit)*, von sehr eleganter Construction *(affabre constructum)*, mit vielen Bildsäulen verziert und mit acht Fialen bekrönt. Der Bischof Fray Pascual de Fuensanta (1497—1512) nennt sie »eine der schönsten Sachen der Welt«. Im Protocoll der Capitelsitzung am Tage des Einsturzes heißt sie ein Bau von höchster Pracht *(el sumptuosísimo edeficio del crucero)*. Karl V. meinte, sie sollte eigentlich wie ein Juwel in einem Etui aufbewahrt werden und nur selten, auf Verlangen, gezeigt; ähnliches äußerte er bei dem Glockenthurm Giotto's.

---

[1]) Magna artificum fiducia, qui ausi sunt tantam molem medio templi quadrivio imponere, praesertim altissimis et gracilibus fulciendam columnis. MARTINEZ p. 248.

Man müßte in der That die Kirche von Burgos am Ende des ersten Drittels des XV. Jahrhunderts gesehen haben, um den Eindruck ihrer vollen Glorie zu empfangen. Damals stand das jetzt sehr helle Innere noch im Dämmer der Glasmalereien[1]), von denen seit der Pulverexplosion von 1813 wenig mehr übrig geblieben ist, als die Namen der damals berühmten Meister, wie Juan Valdivielso, Diego von Santillana, beide besser aus der Kathedrale von Avila bekannt; vor allen des Niederländers Arnao de Flandes (1512—26) mit seinem Sohne Nicolas de Vergara, die sich in den erhaltenen Fenstercompositionen im Transept des Doms von Sevilla ein Denkmal gesetzt haben. Im Altarhaus, dessen gothische Pfeiler noch nicht modernisirt waren, stand ein altes Chorgestühl, das im XVI. Jahrhundert in's Schiff verlegt und im Renaissancestil erneuert wurde, wobei der freie Durchblick in der Längenachse verloren ging. Wo jetzt der kalte italianisirende Riesenretablo des Bildhauers Rodrigo de la Haya (1562 bis 1580) bis zum Gewölbe ragt, stand, den Capellenkranz offen lassend, ein gemaltes und geschnitztes Altarwerk, das den böhmischen Reisenden alle die sie je gesehen weit zu übertreffen schien[2]). Alonso de Cartagena hatte es 1446 an der Stelle eines älteren errichtet.

Vergleicht man aber die Schilderungen des alten Cimborio mit dem neuen, jetzigen, so scheint doch, daß jener im wesentlichen als Muster festgehalten wurde. Das Meisterwerk des XV. Jahrhunderts wiederhergestellt zu sehen, war von Anfang an der Wunsch des Capitels. Dennoch scheint man zwischen Beibehaltung des alten Plans und Aufstellung eines neuen geschwankt zu haben. Die Präcedenzfälle gingen auseinander. In Saragossa hatte man den Cimborio als zweistöckige Laterne wieder aufgerichtet (1520); in Sevilla dagegen wurde auf Kuppel und hohen Thurm verzichtet. Beidemal nach Anhörung der angesehensten Kirchenbaumeister des Landes. Die decorativen Einzelheiten der jetzigen Laterne schließen sich freilich dem inzwischen zur Herrschaft gekommenen plateresken Geschmack an, aber Plan, Verhältnisse und Construction zeigen doch nichts von italienischem Kuppelstil, hier wurde das Vermächtnis der scheidenden Gothik treu festgehalten.

Aus der Mischung beider Elemente nun entstand dieser märchenhaft prächtige Bau von 180 Fuß Scheitelhöhe, der von dem Werkmeister Juan de Vallejo während der Regierung des Cardinals Juan Alvarez de Toledo aus dem Hause Alba (1539—50) in Angriff genommen und im Jahre 1568 vollendet wurde[3]). Auch die vier anstoßenden Gewölbjoche mußten er-

---

[1]) NAVAGERO fand sie *oscura e fredda.*

[2]) In quo [templo] tabula altari praetensa, pulcherrime depicta, et artificiosissimo opere caelata visitur, ita ut omnes a me conspectas, ea in re, longo post se intervallo relinquat. a. a. O. Vgl. MARTINEZ, 247. Der jetzige Retablo wurde nach dem Tode Rodrigo's († 1571) von dessen Bruder Martin vollendet.

[3]) Die bisher allgemeine Annahme 1567 ist von DEMETRIO DE LOS RIOS in dem Werke España, sus monumentos etc. Barcelona 1888, p. 486, berichtigt worden.



Ansicht der Kathedrale von Burgos von Nordost mit Chor, Krönungsthurm und einem Fassadenthurm.

neuert werden; man erkennt es an den geschweiften Formen der Rippendecoration. Viele Baumeister und Bildhauer wurden aufgeboten; den Riß soll nach einer freilich nicht verbürgten Ueberlieferung der alte Philipp Vigarni aus Burgund geliefert haben. Im Jahre 1540 erhält der *entallador* Juan de Langues (Langres in Burgund) für ein Modell 12000 Maravedis. Der Betrieb zeugt von einer Begeisterung, die der goldenen Zeit des XIII. Jahrhunderts nicht nachsteht. Zufällig war gerade vor dem Unglücksfall Ebbe in der Kasse, also daß die Mittel kaum für die laufenden Arbeiten ausreichten. Aber Domherren und Dechant, der Bischof und der Condestabile, vor allen die Stadt wetteiferten in Opferfreudigkeit. Die Gesammtkosten beliefen sich auf 20 Millionen 768,500 Maravedis, was 55,531 Ducaten von elf Silberrealen oder 152,710 Francs gleichkommt.

Den Eindruck des rein gothischen Sterngewölbes mit doppeltem Strahlenkranz, dessen Rippen statt der Kappen offene Steinmuster ausfüllen, vergleicht Amicis mit dem plötzlichen Aufstrahlen eines Feuerwerks[1]). Die Wirkung des Aeußeren gewinnt noch durch den Schluß der Arme des Transepts, der aus drei Spitzbogenöffnungen gebildet und horizontal abschließend, mit dem zweistöckigen, von vier Thürmchen flankirten und von acht Fialen bekrönten Thurm für das Auge zu einem Ganzen verschmilzt.

Der Bischof Acuña hatte über dem Bau der Kuppel nicht seines eigenen Namens Gedächtnis vergessen. Da wo die Capelle der heil. Anna und des heil. Antolin stand, an der Nordseite des Langhauses, erbaute er sich die Capelle der Concepcion für seine Gruft. Sie übertraf an Umfang und Pracht weit die gegenüberliegende Capelle seines Vorgängers. Hier wurde geraume Zeit nach seinem Tode, in Ausführung der letztwilligen Bestimmung, das Grabmal im Stil der italienischen Renaissance von Diego de Siloe ausgeführt (1519).

Simon von Köln und die Condestabile-Capelle

Die Grundsteinlegung der Capelle des Bischofs Acuña (1477) mag die letzte Arbeit des Meister Hans gewesen sein. 1481 ist er nicht mehr am Leben. Aus der Ehe mit einer Spanierin, Maria Fernandez, hinterließ er sechs Kinder, Simon, Diego (beide Architekten), Fernando, Leonor und zwei Minderjährige. Simon wurde sofort vom Capitel zum *obrero mayor* der

[1]) En levant la tête, on aperçoit une espèce de dôme formé par l'intérieur de la tour — —. C'est un gouffre de sculptures, d'arabesques, de statues, de colonnettes, de nervures, de lancettes, de pendentifs à vous donner le vertige. On regarderait deux ans qu'on n'aurait pas tout vu. C'est touffu comme un chou, fenestré comme une truelle à poisson; c'est gigantesque comme une pyramide et délicat comme une boucle d'oreille de femme, et l'on ne peut comprendre qu'un semblable filigrane puisse se soutenir en l'air depuis des siècles. THÉOPHILE GAUTIER, Voyage en Espagne.

Kathedrale ernannt. Er hat sein Amt dreißig Jahre lang bekleidet. Ihm fiel die Vollendung der Kuppel der Capelle der Concepcion und der Kirche der Karthause zu. Dann aber wurde ihm, sofort nach der Bestallung, ein Bau übertragen, der, als sein eigenstes Werk, seinen Anspruch auf einen Ehrenplatz in der Baugeschichte von Burgos und seinen Ruhm bei der Nachwelt begründete.

Damals lebte dort der alte D. Pedro Fernandez de Velasco, Graf von Haro, erblicher Condestabile von Castilien, vermählt mit Doña Mencia de Mendoza, Tochter des Marques von Santillana. Diese hochgesinnte Frau war die Erbauerin des noch vorhandenen Familienpalastes, der Casa del Cordon, in dem Philipp der Schöne starb, und der Casa de la Vega; ihr Gedanke war es auch, im Bezirk der Kathedrale eine Familiencapelle zu gründen, die dem Glanz der Namen Velasco, Mendoza und Figueroa (ihrer Mutter) entsprechen sollte. Während der Abwesenheit des Gemahls erlangte sie, am 1. Juli 1482, vom Capitel die Licenz. Keinen geringeren Platz hatte sich die Schwester des »Großen Cardinals von Spanien«, D. Pedro de Mendoza, ausersehen, als den Ostpunkt des Chorumgangs. Hier stand die ehrwürdige Capelle des heil. Petrus (1382 *una de solempnioribus ipsius ecclesiae capellis* genannt), in die man noch in jenem Jahrhundert den Chor hatte verlegen wollen; hier war das Grabmal des Bischofs Domingo. Sie wurde niedergelegt, ebenso zwei Häuser, und im Laufe von zwölf Jahren von Simon die neue Capelle und später auch die Sacristei errichtet. Ihr Titel, der Reinigung Mariä, erinnert daran, daß dies auch die Stelle der Lady-chapel in englischen Kathedralen ist. Don Pedro hat ihre Vollendung nicht erlebt, er starb, 79jährig, in Granada, kurz nach dessen Uebergabe. Seine Söhne D. Bernardino und D. Iñigo setzten das Werk fort, sein Enkel D. Pedro vollendete es und ließ die Marmorstatuen für das Grabmal in der Mitte aus carrarischem Marmor in Genua herstellen.

Der Bau erhebt sich, in einer Abweichung von der Längenachse der Kirche nach links, weit über das Kranzgesims des Chors hinaus, mit seiner Krone von acht statuenbesetzten Fialen, die das Zeltdach umschließen und überragen, — in unverkennbarem Anschluß an den Cimborio. Er hat sechzig Fuß Durchmesser im Lichten, das reichste Beispiel jener großen Centralbauten des Spitzbogenstils, die seit dem XIV. Jahrhundert in Spanien aufgekommen waren, immer als Anhängsel einer vornehmen Kirche, ihres Kreuzgangs oder Altarhauses. Sie sind eine architektonische Besonderheit der spanischen Gothik[1]). Die Centralform liegt nicht im Geist dieses Stils, wo sie bei selbständigen Bauten auftritt, sind es Anpassungen an Werke der Vergangenheit, deren Grundform man pietätvoll bewahren wollte. Die Kreislinie mußte dann ins Polygon — man nannte den Stil

[1]) Sie stehen vielleicht nicht außer Zusammenhang mit den orientalischen Kuppeln, die man dort von dem arabischen Mihrab der Moschee von Cordoba bis zu dem »Salon der Medianaranja« im Alcazar zu Sevilla verfolgen kann.

ja früher den polygonalen — übertragen werden. In den ältesten Beispielen pflegte man durch Ueberwölbung der Ecken des quadratischen Unterbaues eine regelmäßig achtseitige Trommel oder Sohle für das Gewölbe herzustellen; später bediente man sich der Pendentifs mit fächerartigen Canälen.

Das erste Beispiel in Burgos und Vorbild der späteren war der am 13. September 1316 gegründete Capitelsaal (*cabildo nuevo*), später die Capelle der heil. Catharina genannt, im Kreuzgang. Heinrich II. wurde in der Folge hier beigesetzt. Die Form war wie vorausbestimmt für Grab- und Familiencapellen. Dann erhob sich in der Mitte die Tumba der Stifter, geräumige Nischen ringsum waren vorgesehen für die Descendenz. Auch die seltenen Rundkirchen der Templer (in Segovia; die größte bei Thomar in Portugal) gingen ja auf das Vorbild der heil. Grabeskirche zurück. Der enge Raum, dessen der König wie der Bettler für den letzten Ruheplatz bedürfen, sollte diesen Raum-Nimbus ausstrahlen, in dem das Selbstgefühl mächtiger Adelsgeschlechter sich spiegelte. Daß der Kirchenbau planmäßig abgeschlossen war, galt als kein Hindernis. Wir sahen wie in Burgos alte Capellen niedergelegt wurden, der Capellenkranz des Chors gesprengt; die Kirche des XIII. Jahrhunderts wurde der Kern, dem ohne Rücksicht auf die Verhältnisse prachtvolle Auswüchse entsproßten. Man rühmte es dort den Fremden, daß fünf Messen gleichzeitig ohne gegenseitige Störung gesungen werden könnten[1]).

Die Kathedrale von Toledo besitzt zwei solche Octogone, S. Ildefonso und S. Iago. Das eine ist die Ruhestätte des streitbaren Cardinals Gil de Albornoz, dessen Leiche auf Geheiß Urban V, zum Dank für die Wiederherstellung seines Staates, auf Schultern von Viterbo bis Toledo getragen wurde (1364). Das andere birgt die schaurige Gruft des einst allmächtigen Ministers Johann II, D. Alvar de Luna, 1453 auf dem großen Platz zu Valladolid enthauptet. Welch ein Zufall, der hier die Erinnerungen an einen päpstlichen und einen königlichen Dank zusammengerückt hatte! Zu den letzten Beispielen mittelalterlichen Stils gehört die Capelle der Velez, errichtet von dem Adelantado Juan de Chacon in der Kathedrale von Murcia, und die *Capella imperfeita* König Emanuels von Portugal in der Klosterkirche von Batalha.

Baukünstlerisch betrachtet, kann man diese Octogone als Weiterbildung des gothischen Systems in Richtung auf Großräumigkeit und Raumvereinfachung betrachten. Also eine Parallele im Sinne des Centralbaues zu der Veränderung der Basilicaform in den catalonischen Kirchen, wo ein einziges Schiff die Abseiten aufsaugt. Wir hören ja, wie großen Wert die Domherrn auf *espaciosidat*, *gran vista*, *gran claridad* legten. Auch die

---

[1]) L'on y chante la Messe en cinq Chapelles différentes, sans s'interrompre les uns les autres. MAD. D'AULNOY, Relation du Voyage d'Espagne. A la Haye 1692, I, 121. Sie war dort 1679.

Spanien und Portugal eigentümlichen großen Hospitäler, um die Wende des Jahrhunderts gegründet — in Granada, Toledo, Santiago, — haben einen hohen Kuppelbau als Mittelpunkt, um den vier Arme oder Säle, Säulenhöfe einschließend, in Form eines griechischen Kreuzes angeordnet sind.

Außerhalb der Halbinsel haben diese Capellen eine Parallele in den Capitelhäusern englischer Kathedralen, deren Gewölbe jedoch auf einem Centralpfeiler ruhen. Das schönste Beispiel, am Münster von York, macht hiervon eine Ausnahme. Schon im vorvorigen Jahrhundert sind englische Reisende in der Condestabile-Capelle an dies Chapterhouse erinnert worden[1]). Freilich hat es hölzerne Kappen und nicht viel mehr als die Hälfte des Umfangs.

In Feinheit und Fülle decorativer Bekleidung dürfte die Capelle Simons von Köln unter allen ihrer Art die erste Stelle einnehmen. Sie fiel in die Zeit der ornamentlustigen Abwandlung des Stils. Der Italiener Andrea Navagero, Venedigs Gesandter beim Kaiser, nennt sie *molto ornata.* Die colossalen Wappen jener angesehenen Geschlechter im unteren Theil der Wandflächen, dieselben von wilden Männern und Pagen gehalten vor den Brüstungen der großen Mauerblenden darüber, sind Prachtstücke heraldischer Stilisirung. Hier hat Simon den Rundbogen angewandt. Alle die zahlreichen Hohlkehlen der Dienste, Fenster, Gesimse sind mit unterhöhltem Blattwerk gefüllt; die Laibungen der mittleren Nischenbogen mit breiten durchbrochenen Fransen besetzt, zusammengesetzt aus Wappen haltenden Figürchen. Auch die Gewölbrippen sind mit Nasenwerk gesäumt. Die breiten Doppelfenster im Flamboyantstil mit den diesmal noch erhaltenen, späten Glasmalereien ergießen eine Fülle von Licht über den Raum, und das Sterngewölbe kann sich in Eleganz der Steinstickerei dem des Crucero an die Seite stellen. Street wollte in der »endlosen Verschlingung und Zartheit« des Details einen deutschen Zug finden[2]).

* * *

So hatte also der in der goldenen Zeit des gothischen Baustils gegründete Tempel noch spät durch Meister deutscher Herkunft einen vom ersten Erbauer nicht geahnten Abschluß erhalten; nahe ihrem Ende hatte die Kunst der *mazoneria* noch ein volles Strahlenmeer über ihn ausgegossen. Die Steine haben jetzt in der feuchten Luft einen grauen Ton angenommen; in der ersten Zeit muß der Kalkstein von Ontoria, der fast die Weiße des Marmors hat, diesen zierlichen Gebilden des Meißels einen blendenden Glanz verliehen haben[3]). In beiden, durch lange Zeiträume geschiedenen

[1]) An octagon building, with eight pyramids, which correspond exactly to the Chapter-house at York. SWINBURNE, Travels through Spain. II, 261. London 1787.

[2]) His work is essentially german in its endless intricacy and delicacy of detail. a. a. O. 21. Er schreibt die Capelle dem Hans von Köln zu.

[3]) BOSARTE meint, das Auge vermöge bei Neubauten nicht ohne Schaden auf diesem Stein zu verweilen. Viage artistico. Madrid 1804. 258.

Epochen ging die Initiative aus von gereisten Prälaten, — von der Triebkraft autochthoner Entwicklung kann hier keine Rede sein. Man hat gesagt, die Geschichte dieses populärsten Bauwerks des spanischen Mittelalters sei nicht gerade schmeichelhaft für die Spanier. Wohl kann nur das ungelehrte Auge hier eine Nationalschöpfung von Einheit der Erfindung und des Gusses anstaunen. Aber Plan und Zufall, fremde Form und alteingewurzelte einheimische Neigungen sind doch zu einem gewissen Einklang gebracht, denn am Ende ist ja alles von Bauherrn einer Kirche so entschiedenen Charakters wie die spanische ausgegangen. Auch nach scharfer Auseinanderlegung heterogener Theile muß man gestehen, daß dieses Ganze weder in Frankreich, noch in Deutschland oder England möglich gewesen wäre. Davon ganz abgesehen, daß die Beteiligung verschiedener Zeiten und Hände den malerischen Reiz des Baues nur erhöhen konnte. Einen südlichen (oder englischen?) Zug erhält der Aufriß auch durch das Fehlen der hohen Dächer über Capelle, Kuppel und Lichtgaden. Sind diese niedrigen Dächer ein Ergebnis späterer Wiederherstellungen? (Bei dem Sturm des 16. August 1642 wurden sämmtliche Fialen des Crucero herabgerissen.) Schwerlich. Eine französische Vorliebe für die Horizontale ist auch in den wagerechten Abschlüssen der Fronten des Querschiffs und des Mittelbaus der Fassade bemerklich. Und nachdem in den Thurmhauben die steile Form zum Wort gekommen war, entsprachen diese flachen Zeltdächer der beiden Octogone dem Grundsatz der Mannichfaltigkeit. Die Wirkung ihrer steinernen Krone würde verloren gehen, wenn sie dem Riesen eines Helmdachs die Schleppe hielte.

Francisco de Colonia

Die Geschichte unserer Künstlerfamilie ist indeß noch nicht zu Ende.

Schon in Meister Simons Tage fiel bereits der Niedergang der Bauweise, deren Meisterschaft sein Vater die Berufung hierher zu verdanken hatte. Mitten in die Bewunderung der zuletzt geschilderten Steingedichte fiel beunruhigend und erkältend der Ruf, daß im Osten, in Rom andere Ordnungen auferstanden, ja bereits herrschend seien, daß man in Castilien eigentlich zurückgeblieben sei. Man wünschte nun auch solche moderne Werke zu besitzen, man achtete es zeitgemäß und dem Rang der Kirche des *Caput Castellae* geziemend, daß auch hier *á lo romano* gebaut werde[1]).

Als im Jahre 1498 Simon die künstlerische Ausschmückung der Rückwand des Chors zu leiten hatte, wurden die großen Passionsreliefs einem burgundischen Bildhauer übertragen, Philipp Vigarni aus der Diöcese Langres,

[1]) Toda esta obra ha de ser *del romano* (Contract für das Grabmal Acuña, vom 2. Juli 1519). Toda esta obra ha de ser labrada é ornada *de obra de romano* (Contract für den S. Annenaltar vom 2. Juli 1522). Hier kann der Sinn des Wortes opus = Stil nicht angefochten werden.

— wohl dem ersten, der die Gepflogenheiten der italienischen Renaissance in Burgos einführte. Auch Simon selbst konnte sich dem Zug der Zeit nicht ganz verschließen. Die spätere Ausstattung der Condestabile-Capelle, Altarwerk, Gitter, Sacristeithüre gehören zu den ersten Versuchen in der neuen Art. Burgos wurde bald Hauptpflegestätte und Ausgangspunkt des plateresken Stils.

In die Jahrzehnte der Aufnahme und des Siegs der Renaissance fällt nun die Amtsthätigkeit des dritten und letzten der Colonia, Francisco, der nach des Vaters Tode zu dessen Nachfolger von Bischof und Capitel ernannt wurde (am 28. November 1511), zunächst als *maestro de obras de canteria de la catedral.* Er hat die Stelle dreißig Jahre lang besessen. Auch seine Geschwister werden genannt: der Doctor Geronimo und Isabel de Colonia.

Wenn er nun auch neben so phantasievollen und fruchtbaren Meistern, wie jenem Vigarni, einem Diego de Siloe, dem Eisenkünstler Cristobal de Andino zurücktritt, so darf man sich doch nicht vorstellen, daß in Burgos für einen Meister der Maçonnerie, was er doch wohl in erster Linie gewesen ist, nichts mehr zu thun gewesen sei. In der Construction von Kirchen und Capellen behauptete sich die alte Weise noch bis in die Mitte des Jahrhunderts. Wenn auch bei der Ausführung klassische Glieder und Ziermotive immer unvermeidlicher wurden, anfangs gemischt und frei, dann ausschließlich und systematisch. Ein Zeugnis dieses Fortlebens der Gothik neben ihrer siegreichen Erbin sind noch einige große Capellen mit Sterngewölben.

Man wird bei ihnen die Hand des Domwerkmeisters voraussetzen dürfen. Mit ihm eng verbunden, überhaupt der Familie nahestehend, war sein späterer Nachfolger, der Erbauer des neuen Vierungsthurms, Juan de Vallejo (bis 1569), der seit 1518 unter ihm als Steinhauer (*cantero*) erscheint[1]). Im Jahre 1520 stiftete der Domherr und Protonotar D. Gonzalo de Lerma die Capelle der Consolacion, am südlichen Seitenschiff; sein Denkmal meißelte Vigarni. Die noch größere Santiagocapelle, an der Südseite des Chorumgangs, hatte der Regidor von Burgos, D. Antonia Melgoso, wetteifernd mit dem Condestabile, als Familiencapelle geplant (1520), dann aber erbaute sie das Capitel als Pfarrkirche (1524—34). Francisco's Name war auch außerhalb der Diöcese bekannt. Im Jahre 1540 lief ein Brief des Bischofs und Capitels von Astorga in Leon ein, des Inhalts: Wenn ein Meister dieser heiligen Kirche und ihres Baus, Namens Colonia, noch am Leben sei, so bäten sie, ihn herzuschicken, damit er ihre Kirche untersuche, wie er sie schon vordem untersucht (Martinez p. 187 f.).

Merkwürdig aber ist — obwohl gar nicht ungewöhnlich in dieser bewegten Zeit — daß dem Francisco auch ein Platz neben jenen Prota-

[1]) Im Jahre 1541 veräußerte er einige von dem Dr. Gerónimo hinterlassene Häuser in der Vorstadt S. Cosmé, als dessen Testamentsvollstrecker.

gonisten des plateresken Stils zugebilligt werden kann. Zeugnis dafür gibt das Thor an der Ostseite des nördlichen Querarms, *La puerta del corralejo* (Hof), oder *de la pellejeria* (Kürschnerei).

Im Jahre 1516 hatte der prachtliebende Bischof Juan Rodriguez de Fonseca (seit 1514 in Burgos) eine Aenderung am nördlichen Eingang der Kathedrale unternommen. Die alte Treppe welche, den Zugang aus der oberen Stadt vermittelnd, vom hohen Thor der Nordwand des Querschiffs an der Futtermauer des Innern herunterführte, hatte er zu einem decorativen Prachtstück umgebaut, jedoch dem gewöhnlichen Kirchenverkehr entzogen. Für diesen bestimmte er die neu gebrochene Thür an der Ostwand desselben Querarms im Niveau des Bodens der Kirche. Da seine Reste nicht in Burgos, sondern in der Kirche seines Familiensitzes Coca ruhen sollten, so erkor er den weitläufigen Portalbau zu seinem Gedächtnismal allhier.

Dies Portal hat im Jahre 1516 Francisco entworfen. Es führt uns die früheste Phase des plateresken Stils vor, die Form, in der sich die Spanier den Renaissancestil zuerst angepaßt haben. Es besteht aus zwei Geschossen: der Thüre, flankirt von zwei großen Säulen und rundgegiebelten Seitentheilen mit Statuen in Nischen, und einem Aufsatz mit Bildwerken. Hier stehen zwischen drei kurzen Dockensäulen die Relieftafeln des Martyriums der beiden Johannes, der Namenspatrone Fonseca's, darüber im Giebel sieht man die wohlbeleibte Gestalt des Prälaten und Hofdiplomaten, knieend vor der thronenden Mutter Gottes.

Dieser flachgehaltene Aufbau, vergleichbar einem italienischen Altaraufsatz jener Zeit[1]), ist nun, in all seinen Flächen und Gliedern, Pilastern und Fries, Säulenschaft und Sockel, übersponnen mit mannichfaltigem, gleichmäßig delicatem Ornament. Die modernen, lombardischen Vorbilder sind aber in sehr freier Weise, mehr als Anregung eigner Phantasie benutzt worden. Die Verwendung der klassischen Motive ist ganz im Geist jener letzten gothischen Spitzenweberei in Stein.

Man sieht wohl, der Urheber dieses schönen Werks hat sich bemüht, die gothische Muttersprache gründlich zu verlernen. Das breite Gebälk der beiden Geschosse mit Fries ist bestimmt, aufs nachdrücklichste die Horizontallinie geltend zu machen. Gesimse werden aus Eierstab, Riefenleiste, Welle u. dgl. umständlich zusammenbuchstabirt; die Säulencapitäle sind frei korinthisch und die Statuen stehen vor flachen Muschelnischen. Aber daß seine Wiege unter dem Spitzbogen stand, kann er nicht verleugnen. Es ist wie eine Interlinearversion gothischer Gedanken in italischem Idiom. Man betrachte nur diese tiefeingeschrägten Thürgewände mit den Figürchen unter Baldachinen in den Hohlkehlen. Der Palmettenhalbkreis auf dem Bogenrücken ist eine Metamorphose der Kriechblumen,

---

[1]) A primera vista, parece esta fachada un retablo suntuosísimo pegado últimamente á la pared. MADOZ, Diccionario geográf. Art. Burgos 546.



Thor an der Nordostseite des Querschiffes der Kathedrale von Burgos
von Francisco de Colonia.

die Wellenverzierung mit den Cherubim des Intrados ein Ersatz für die Nasensäume.

Kurz der neue Stil scheint zunächst als Wechsel der Ziersprache Anklang gefunden zu haben, eine Wandlung mehr des Costüms als der Figur. Aber in solcher von den Pedanten des Cinquecento gering geachteten Mischung des Alten und Neuen, Angewöhnten und Anstudirten liegt eher ein Reiz dieser ersten »Renaissance«, auf den der folgende correcte, aber in den Einzelbildungen gleichgiltige, oft vulgäre Classicismus gründlich verzichtet hat.

Das Portal hatte übrigens eine lange Geschichte. Noch 1532 werden Zahlungen an den *imaginario* Bartolomé de la Haya für Bildwerke und Wappen registrirt. Es ist das letzte Lebenszeichen der Colonia in deutlicher Sprache. Francisco's Ende wurde verdüstert durch den Einsturz des Cimborio, des Werkes seines Großvaters und Vaters. Er hat diesen Schreck nur drei Jahre überlebt. Bei den Beratungen über die Wiederherstellung muß er noch amtlich beteiligt gewesen sein. Der Grundstein der vier mächtigen neuen Pfeiler, die Rundthürmen gleichen, ist noch zu seinen Lebzeiten gelegt worden (6. Mai 1541). Er starb im Jahre 1542, gerade hundert Jahre nach dem Beginn der beiden Thurmhauben durch den Großvater.

* * *

Während dieses Jahrhunderts eifriger Bauthätigkeit und rasch folgender Wandelung der Kunstformen haben also die drei Kölner Meister den ersten Posten an einer der vornehmsten Kirchen des Reiches behauptet, das Bauwesen der Stadt, der Diöcese und Provinz beeinflußt. — Sie sind nicht das einzige Beispiel dort von solcher Stetigkeit der Vererbung einer Kunst in eingewanderten Familien. — Baulustige Prälaten, Fürsten und Granden fanden in ihnen gewandte Hände für ihre hochfliegenden Pläne; die von Hause mitgebrachte Schulung hinderte sie nicht, auf nationale Ideen und neu emporkommende Stilrichtungen einzugehen. Auch die Beteiligung germanischer Nordländer an der Einführung der italienischen Renaissance steht nicht vereinzelt: solche Einwanderer, die schon in der dort Niemanden erlassenen Anpassung an fremde Sprache und Sitte eine Probe geistiger Beweglichkeit ablegen mußten, waren zu Vermittlerrollen oft geschickter als die Eingeborenen. — Der erste, geschult in dem größten Unternehmen des deutschen Mittelalters, hat die vom Rhein mitgebrachten Formen deutscher Gothik auf den seit langer Zeit abgebrochenen Bau des XIII. Jahrhunderts übertragen. Sein Sohn war ein Virtuose des reichen und blühenden Stils, der uns überall verkündigt, daß wir uns in der ritterlich-romantischen Zeit Isabella der Katholischen befinden. Während Johann und Simon diese mittelalterliche Kunst klangreich ausläuten, steht Franz unter den Ersten, welche Spanien mit den Formen beglückten, die der Nachahmung des Alterthums entlehnt, die Sprache der folgenden Jahrhunderte werden sollten.





König Ferdinand und Beatrix von Schwaben
Statuengruppe im Kreuzgang der Kathedrale von Burgos

J 3

Unbekannt in ihrem Vaterland, in Castilien gewiß sehr bald völlig hispanisirt, auch dort bald vergessen, sind ihre Namen erst aus den Acten eines Kirchenarchivs wieder zum Vorschein gekommen, ihre Persönlichkeit kann für uns keine Gestalt mehr gewinnen. Aber ihre Handschrift ist deutlich: —

Mein Ruf sind Felsenhieroglyphen —

Möchten diese Urkunden ihres Daseins noch lange dauern, mit dem erhabenen Bauwerk, dem sie ihr Leben geweiht, trotz der unerbittlichen Zeit, der Gleichgiltigkeit der Menschen und den zerstörenden Springfluten von Aufruhr und Krieg.

* * *

ANHANG

Bildnisse König Ferdinands

Der Dom von Burgos bewahrt auch eine künstlerisch hervorragende Statue seines Gründers. Jedem Besucher des an Bildwerken gothischer Zeit reichen Kreuzganges unvergeßlich ist die dort aufgestellte Gruppe König Ferdinands und seiner ersten Gemahlin Beatrix von Schwaben. Ferdinand erscheint als Jüngling, mit schwachem Flaumbart; er ist im Begriff der Braut den Trauring zu übergeben; diese wendet sich ihm zu, doch ohne die Hand zur Entgegennahme zu reichen; die Gruppe scheint zur Erinnerung an seine Vermählung gestiftet. Diese aber war fast gleichzeitig mit der Grundsteinlegung der Kathedrale (1220—1221). Auf diese weisen hier die an derselben Wand des Kreuzgangs aufgestellten Statuen des Bischofs Mauricius, der den Grundstein zu segnen scheint, und des Bruders des Königs, Alonso, genannt der Infant von Molina, der bei jenem Act zugegen war.

Doch führt der Stil der Statuen in eine viel spätere Zeit des XIII. Jahrhunderts; sie sind gewiß erst von dem Sohn und Nachfolger Ferdinands bestellt worden, vielleicht für das Hauptportal der Kirche; später wurden sie dann in den im XIV. Jahrhundert erbauten Kreuzgang versetzt.

Dieser Stil weist das Werk dem Höhepunkt der französisch-gothischen Bildnerei zu. Welch hohe Einfachheit in Charakteristik, Gebärdensprache und Draperie, gleich weit entfernt von unbehülflicher Befangenheit und gezierter Manier. Die Züge Ferdinands haben den germanischen Typus, wie die der deutschen Braut, die noch schärfer sind in den Linien. Das westgothische Blut hatte sich in dem königlichen Hause von Leon unvermischt erhalten. Ferdinand war nach der Schilderung seines Sohnes Alfons ein Mann von vollkommener Schönheit in Antlitz und Wuchs, ein Spiegel

ritterlichen Anstandes, gewandt und einnehmend in Rede und Gebahren [1]).

Es sind frei idealisirte Bildnisse, diese jugendlichen Gestalten voll Kraft und Adel, Reinheit und Anmut; man staunt, wie die Kunst jener Tage, inmitten eines fast ununterbrochenen Kriegszustandes ein solches Bild edelster Menschlichkeit finden mochte. Kein schöneres Gedächtnis konnte der gelehrte Sohn dem tapfern Vater stiften, — einer der lichtesten Erscheinungen des Jahrhunderts. Er verdankte das Reich wie seine Erfolge und Tugenden der



La Virgen de las Batallas

[1]) Fué muy fermoso home de color en todo el cuerpo; et apuesto en ser bien facionado, et en todos sus miembros, et en saberse ayudar de cada uno de ellos etc.

Mutter Berenguela, einer Tochter Alfons' VIII von Castilien. Ihre jüngere Schwester Blanca war die Mutter des hl. Ludwig von Frankreich.

Im Schatz der *Capilla real* der Kathedrale von Sevilla wird ein elfenbeinernes Madonnenbild gezeigt, *La Virgen de las Batallas*, das wertvollste unter den Andenken, die von Ferdinand dort erhalten sind. Er soll es, wenn er ins Feld zog, auf dem Sattelbogen mit sich geführt haben. Da der plastischen Kunst Spaniens jener Zeit ein solches Werk nicht zuzutrauen ist, so hat man vermutet, es sei von Beatrix aus Schwaben mitgebracht worden und stamme von ihrer Mutter, der griechischen Kaisertochter Irene Angela. Aber der Stil weist doch wohl auf dieselbe französische Herkunft hin, wie die Gruppe in Burgos.

Ein älteres Steinbild besitzt die Kathedrale von Leon. Hier aber erscheint der Monarch mit drohendem Blick der Augen, das Schwert »halb aus der Scheide gezückt«. Den ersten Rang freilich würde einnehmen, wenn sie besser erhalten wäre, eine authentische Reliquie, die das Archiv des Stadthauses von Sevilla bewahrt. Es ist ein Banner, das der König selbst der dortigen Hermandad des hl. Matthäus verehrt hatte. Die Seidenstickerei zeigt die Figur des thronenden Herrschers, in den Ecken seine vier Wappen. Von solchem »unschätzbaren Denkmal der Iconographie, Kunst und Costümkunde des XIII. Jahrhunderts« wurde neuerdings eine Copie für die *Galeria Iconografica* des Madrider Museums hergestellt. Aber im Jahre 1891 hat eine sorgfältige Untersuchung dieser Probe andalusischer Kunststickerei ergeben, daß jene Figur — den Kaiser Carl V darstellt, mit Kaiserhut und Kaiseradler, moderner Halskrause und der Devise PLVS VLTRA nebst den Säulen des Hercules! Doch gelang es D. José Gestoso durch Ablösung dieses später aufgesetzten Kaiserbildes Reste der ursprünglichen Gestalt ans Tageslicht zu fördern. Zwar von dem Antlitz war leider nur noch der gespaltene Bart erkennbar, aber über das Costüm erhielt man einige merkwürdige Aufschlüsse. Der *exterminator maurorum* erscheint hier nämlich in blauem Turban, aus dem die geblümten Zacken der goldenen Krone hervorragten. In der Rechten hält er das Schild mit dem Wappen von Castilien und Leon, aufs Knie gestützt; in der Linken das Schwert. Da erinnert man sich, wie tief damals maurischer Geschmack in Trachten und Kunstgewerbe der Spanier eingedrungen war. Findet man doch sogar Altarantependien mit arabischen Sprüchen zum Preise Allahs.

Spurlos untergegangen ist ein überaus kostbares plastisches Denkmal, das Alfons vor dem einfachen Grabe seines Vaters in der alten Kathedrale von Sevilla errichtet hatte. In den *Cántigas* hat er seiner gedacht. Der Untergang dieses Werks, dem wahrscheinlich der hohe materielle Wert verhängnisvoll gewesen, ist in Geheimnis gehüllt. Nur ein zufällig erhaltenes Schriftstück des XIV. Jahrhunderts von Hernan Perez de Guzmann (1345) erzählt uns von seinem auf eine Million Maravedis taxirten Gold- und Edelsteinschmuck. Unter einem Tabernakel mit dem Bilde der

heil. Jungfrau standen die Bildnistabernakel mit den Statuen Ferdinands, seiner Gemahlin und dem Sohne. Die beiden ersten waren vielleicht Vorbilder der Statuen zu Burgos. Sie wurden bei festlichen Anlässen mit kostbaren Stoffen bekleidet, in Procession umhergeführt. —



Standbild König Ferdinands in der Kathedrale von Leon

In der Spätzeit des XVII. Jahrhunderts, während der Minderjährigkeit des letzten Habsburgers, unter der Regentschaft seiner Mutter Marianne von Oesterreich, also in den Jahren des tiefsten Niedergangs der spanischen Macht, sollte der Nation ihr lange gehegter Wunsch erfüllt werden, dieser königlichen Erscheinung aus der glorreichsten Epoche der Reconquista eine höchste Ehrung in ihrer Weise zu erteilen: durch die Heiligsprechung in Rom. Auf das Gesuch des Hofes erteilte Clemens X am 7. Februar 1671 dem in Sevilla seit vier Jahrhunderten gebräuchlichen Cultus des Königs die päpstliche Sanction; der 30. Mai ist sein Tag. Diese Canonisation wurde dort mit unerhörtem Gepränge gefeiert; zum Glück fiel die Festlichkeit in die Glanzzeit andalusischer Malerei und decorativer Kunst. Und so verdankten die Spanier dieser kirchlichen Ceremonie die Neubelebung der Gestalt Ferdinands durch keinen geringeren als Bartolomé Estéban Murillo. Die von den ersten Künstlern Sevillas, wie Valdes Leal und

Murillo selbst für die Festlichkeiten der Metropolitankirche erfundenen Apparate sind nebst den Functionen in dem Prachtwerke des Sevillaner Presbyters Fernando de la Torre Farfan beschrieben und mit Radirungen von Matthias Arteaga und jenem Valdes Leal illustrirt[1]). Hinter dem Titel steht das von Arteaga in Kupfer gestochene Bildnis des Königs; es gilt für die früheste stecherische Wiedergabe eines Werks von Murillo; das Original war dem König Carl als Geschenk nach Madrid übersandt worden. Auf dem Rahmen steht: *Vera effigies Divi FERDINANDI III. Regis Castellæ & Legionis.* Darunter:

Magni FERDINANDI, veros in imagine vultus
Aspicis, expressit quos tibi docta manus.
Huius Alexandri faciem qui pinxit Apellem,
Fors dedit, ast animum pingere nemo potest.
Bartolomé murillo pins. Matthias Arteaga sculp. et excud. A. 1672.

Das erhobene Schwert in der Rechten bezeichnet den Eroberer, der in wohlgeplantem, vierundzwanzigjährigem Krieg den Mohammedanern die drei großen andalusischen Reiche Cordoba, Jaen und zuletzt Sevilla entriß; die blaue Kugel in der Linken bedeutet die Wiederherstellung und Arrondirung des christlich spanischen Reiches, auch durch die nun definitive Vereinigung der Kronen von Castilien und Leon; laut der Unterschrift:

VERA DIVI FERDINANDI EFFIGIES MAVRORVM
EXTERMINATIO RESTITVTOR HISPANI ORBIS.

So war er einst bei dem Einzug in die eroberte Stadt (im Jahre 1248) neben dem Triumphwagen mit dem Bilde der Himmelskönigin, das bloße Schwert in der Rechten einhergeschritten. In dieser künstlerischen Wiedergeburt durch Murillo's Pinsel sollte er nun bei der Nachwelt fortleben.

Das Arrangement erinnert an die Veranlassung: das Rundbild in goldenem Rahmen, von sieben Engelkindern enthüllt und durch die Lüfte entführt, war eine Anspielung auf die Gebräuche der Heiligsprechung, wo solche Bildnisse in der die Ceremonie eröffnenden Procession vorangetragen werden. Das Costüm nach der Vorstellung des XVII. Jahrhunderts giebt der Figur, verglichen mit jenen mittelalterlichen Bildwerken, freilich etwas Barockes. Obwohl Murillo nach einer gleichzeitigen Nachricht ein authentisches Temperabild, damals in S. Francisco benutzte, das Ferdinand selbst im Jahre 1224 jener Bruderschaft von S. Mateo geschenkt hatte, ist doch von dem germanischen Charakter der Züge nichts übrig

[1]) Fiestas de la Santa Iglesia de Sevilla Al Culto nuevamente concedido Al Señor Rei San FERNANDO III. de Castilla i Leon, Año de 1671. Das Titelkupfer ist gezeichnet von Francisco de Herrera, der auch das Dedicationsbildnis Carl II selbst radirt hat.



Bildnis König Ferdinands von Murillo

geblieben: der Maler hat ihm vielmehr den spanischen Nationaltypus gegeben, in den edlen Linien wie in den dunklen Augen. Das Antlitz drückt milden Ernst aus, es spricht von einem Leben voll Regentensorgen, rastlosem Unternehmungsgeist und schwärmerischer Devotion. Auch die langen über die Schultern reichenden Haare zeigen anstatt der anmutig wellenförmigen Stilisirung des XIII. Jahrhunderts den schlichten Fall und wagerechten Abschnitt über der Stirn, nach damaliger höfischer Art.

Dies Gemälde, von Murillo's zahlreichen, in der Kathedrale von Sevilla und im Pradomuseum bewahrten Bildnissen Ferdinands das bedeutendste, befand sich zuletzt in der Galerie des Infanten D. Sebastian und wurde im Jahre 1898 von einem wohlunterrichteten Kölner Kunsthändler zusammen mit dem grandiosen Meisterwerk der Porciuncula nach Deutschland gebracht. Das Gemälde des heil. Franciscus prangt jetzt im Kölner Museum, das Bildnis König Ferdinands nahm den Weg nach America.

II

DON PEDRO DE MENDOZA

DER GROSSE CARDINAL VON SPANIEN

(Jahrbuch der Königlich Preußischen Kunstsammlungen. 1901.)

»Ein toter Bischof weckte den schlummernden Streit« — so begann einst ein geistreicher Kirchenhistoriker die Erzählung der jansenistischen Bewegung, die bekanntlich durch Veröffentlichung eines posthumen Werkes des Bischofs von Ypern aufgeregt wurde. Mit einem ähnlichen Wort könnte man die Geschichte des ersten Auftretens des Italianismus in der Kunst Spaniens eröffnen. Als man die Anfänge der modernen Baukunst, der *obra del romano*, in Castilien zu ermitteln unternahm, fanden sich drei Werke, die um die Wende des Jahrhunderts, mitten in der noch allgemein herrschenden gothischen und maurischen Formenwelt unvorbereitet die neue Sprache redeten, und diese Werke waren entstanden unter den Auspizien eines Mannes, des Don Pedro de Mendoza, in der Geschichte bekannt als »der große Cardinal von Spanien«. Aber die beiden weitaus wichtigsten in dieser Trias waren erst nach seinem Tode begonnen worden und selbst das eine, so er vollendet gesehen, wurde in seiner Abwesenheit ausgeführt. Nur ihre Idee scheint also sein Eigentum. Diesem Prälaten war auch in der politischen Welt eine Rolle beschieden unter den Begründern der neuen Zeit. Sein Leben ging auf und verzehrte sich in den inneren und äußeren Kämpfen und Transactionen, die damals eine Neugestaltung des Staats herbeiführten. Es war die Zeit jener erstaunlichen Entfaltung der moralischen und intellectuellen Kräfte der Nation, in der auch ihr Charakter, wie er von nun an unverändert blieb, eigentlich geschaffen worden ist. Von dieser größten Epoche der spanischen Geschichte war er eine *pars magna*, als Ratgeber der Herrscher, geistiges Haupt der mächtigsten Familie und Inhaber höchster kirchlicher Würden. Die Wendung von dem entarteten Feudalismus zur Monarchie vollzog sich in seinem Leben, in seiner Ueberzeugung, seinen Entschlüssen und Thaten.

Don Pedro Gonzalez de Mendoza war geboren 1428 in dem jetzt verödeten castilischen Städtchen Guadalajara, wo noch heute der von seinem Neffen Don Iñigo Lopez (1461) erbaute Familienpalast mit dem weltberühmten *patio* von dem einst fürstlichen Glanze des längst erloschenen Hauses Mendoza erzählt. Die Familie stammte aus den baskischen Bergen; in der Provinz Alava liegt die Ortschaft Mendoza, was Monte verde, »grüner Berg« bedeutet. Im Jahre 1475 wurden die Mendoza zu Herzögen von Infantado erhoben.

Don Pedro war der fünfte von den sieben Söhnen des Don Iñigo Gonzalez de Mendoza, eines Mannes von großem und reinem Charakter und allen geistigen Interessen offen. Dem geistlichen Stande bestimmt, machte er seine Studien in Salamanca; aus dieser Zeit besitzen wir noch einen Brief des Vaters, worin er aufgefordert wird, ihm mehrere Gesänge der Ilias ins Spanische zu übersetzen, die jenem lateinisch aus Italien zugeschickt waren. Der Alte bedauert, in der Jugend kein Latein gelernt zu haben, wozu es nun zu spät sei, denn er sei kein Cato: so müsse er den Virgil, Sallust und Livius in castilischer Sprache lesen, in der die *dulçura* und *gravedad* des römischen Idioms verloren gehe[1]. Dieser Vater hatte sich in Jugendtagen im maurischen Grenzkriege hervorgethan und nach der Schlacht bei Olmedo den hohen und seltenen Titel des Marqués erhalten. Der Marqués von Santillana (S. Juliana), nach dem Sturz des einst allmächtigen Ministers Don Alvar de Luna (dem er in seinem *doctrinal de privados* einen Nachruf widmet, als Spiegel gefallener Minister) der angesehenste Mann am Hofe Juan II., verlebte die Jahre des Alters in der Stille seines Oertchens Buitrago, ganz dem Studium der Lebensweisheit und Dichtkunst hingegeben, der Pflege nationaler Formen, höfischer und volkstümlicher, wie der Nachbildung provenzalischer und italienischer, des Dante, Petrarca, Boccaccio zugewandt.

In dem Retablo der Kirche des von ihm dort gegründeten Hospitals sieht man ihn knieend, mit der Gattin, vor einem Muttergottesbilde, von der Hand eines sonst nicht bekannten Meisters Jorge Ingles; auf den Spruchbändern der zwölf Engel steht ein von ihm gedichteter Lobgesang, die Freuden der Maria.

Sein Sohn Pedro war ein Mann der That, ein Staatsmann in der mittelalterlichen Maske des kriegerischen Prälaten, ein Großkanzler Castiliens von dem Schnitt jener kurkölnischen und mainzischen Kanzler unserer Kaiser. Als zweiundzwanzigjähriger Jüngling kam er an den Hof und blieb dessen unzertrennlicher Begleiter bis an seinen Tod. In dem Kriege mit den Portugiesen und in der alljährlichen Campagne von Granada führte er selbst eine Schar von vierhundert Lanzen im Reitergefecht; so schildert ihn die Chronik in der entscheidenden Schlacht bei Toro (am 1. März 1476), wo er das Chorhemd über den Plattenharnisch gestreift hatte. Ja bei der Eröffnung des großen Feldzuges gegen Granada im Jahre 1484, als König Ferdinand, droben mit seinem Unternehmen gegen Roussillon beschäftigt, zögerte zu kommen, hatte ihn die Königin an die Spitze der Armee gestellt, als Generalissimus *(capitan general)*! Auch daran nahm man in jener Zeit wenig Anstoß, daß der geistliche Herr sich dreier Söhne rühmte, die ihm zwei edle Damen des Hofes geschenkt hatten; sie wurden die Stammväter von Nebenlinien des Hauses. Der

[1]) José Amador de los Rios, Obras de Don Iñigo Lopez de Mendoza, Marqués de Santillana. Madrid 1852. p. 481 f.



Juan de Borgoña
Bildnis des Cardinals Mendoza im Capitelsaal der Kathedrale von Toledo

hervorragendste war Rodrigo, Marqués von Zenete, Erbauer des Schlosses La Calahorra in der Sierra Nevada.

D. Pedro hatte die Jahre der trostlosen Zerrüttung des Staates erlebt, ihr Eindruck bestimmte seine spätere politische Wirksamkeit. Anderwärts wären die Mendoza vielleicht Gründer von Dynastien geworden, wie die Malatesta und Sforza, in Spanien wurden sie Mithelfer der Begründung monarchischer Einheit. Don Pedro war ein Mann von raschem, aber weit- und tiefblickendem Urteil, Meister in Abwickelung von Geschäften jeder Art. Man sagte von ihm wie von Cäsar: *Quando volebat, valde volebat.* Als Erbteil vom Vater besaß er die Mäßigung, das ritterliche Ehrgefühl, die persönliche Liebenswürdigkeit, die ihm die Herzen der Großen und Geringen gewann. Was ihn aber in jener Zeit der Auflösung auszeichnete, war seine Loyalität, das Gefühl der Würde der Krone. Hier mochte ihm als Schreckbild vorschweben die Gestalt seines ehrgeizigen Vorgängers auf dem Stuhle von Toledo, Carrillo de Acuña (gest. 1482), der einst den Portugiesen ins Land gerufen hatte. Sein Name ist auf dem schmählichsten Blatt der castilischen Geschichte eingeschrieben. Wer hörte nicht von jener grotesken politischen Posse, aufgeführt auf der Feldflur von Avila, wo die rebellischen Großen, vom Erzbischof angeführt, ein Schaffot errichteten, auf dem die Gestalt König Heinrichs IV. mit allen Insignien seiner Würde saß, und wo dann Carrillo, indem er der Puppe die Krone vom Haupte riß, das Signal gab zu einer Absetzung *in effigie.* Es war ein entscheidender Augenblick, als sich Mendoza (was auch das nächste Motiv gewesen sein mag) für Heinrichs IV. Schwester Isabella erklärte, deren hohen Geist und Charakter er erkannt hatte. Er wurde ihre rechte Hand bei der Wiederaufrichtung der Monarchie. Nie hat ein Fürst einen ergebeneren und klügeren Minister gehabt. Man nannte ihn damals den dritten König von Spanien. Noch sterbend sorgte er für das Interesse des Staates, indem er, eingedenk der Wurzel des Uebels, riet, einen Mann von niederer Herkunft zu seinem Nachfolger in Toledo zu wählen. Er dachte an Jimenes, den er hervorgezogen und als Beichtvater Ihrer Hoheit empfohlen hatte[1]. — Aber um sein politisches Leben zu beschreiben, müßte man die ganze Geschichte der Zeit erzählen, wie sie aber nur er selbst hätte aufschreiben können.

Der große Cardinal von Spanien (so begrüßte ihn König Ferdinand nach dem Eintreffen des roten Hutes, zum Verdruß des Erzbischofs von Toledo), hat in seinem Leben Ruhe nicht gekannt. Seine geistliche Heerde in Frieden zu weiden hat er keine Zeit gefunden. Erst spät besann er sich darauf, durch monumentale Stiftungen für seines Namens Dauer zu sorgen.

Ueberall auf diesen Bauwerken wie auch auf seinem Grabmal sieht man eine und dieselbe Reliefgruppe wiederkehren: er selbst knieend, vom

[1] Don Pedro de Salazar y de Mendoça, Cronica de el Gran Cardenal de España Don Pedro Gonzalez de Mendoça . . . Canciller mayor etc. Toledo 1625.

Apostel Petrus der Kaiserin Helena vorgeführt, die das wahre Kreuz umfaßt. Dies hat folgenden Zusammenhang.

Don Pedro war geboren am Tage der Kreuzfindung (dem 3. Mai), daher weihte er eine besondere Andacht dem heil. Kreuze von Jerusalem. Es ist fast der einzige persönliche Zug von Devotion, der von ihm berichtet wird: wo er einem Kreuze begegnete, kniete er nieder und stimmte die Antiphonie an. Sein Kreuz, das Kreuz des Primas, (das er dann zum Gedächtnis dieser großen Ereignisse in den Sagrario von Toledo stiftete) ließ er in allen Kathedralen, die er besuchte, vor sich hertragen. Auch beim Einzug in die den Mauren entrissenen Städte Loja, Guadix, Almeria; und nach der Capitulation von Granada am 2. Januar 1492, wo er, von der Königin vorausgesandt, zuerst die Alhambra erstieg, richtete er es über dem Thurme Comares auf, neben den Fahnen S. Jagos und Castiliens. Die größte Freude von allen Ehren, die auf seinen Scheitel gehäuft wurden, machte ihm der Cardinalstitel von S. Croce in Gerusalemme zu Rom und die bei der von ihm angeordneten Restauration der alten Basilica erfolgte Wiederauffindung des alten Titulus, den Pontius Pilatus geschrieben. Die Form des Kreuzes wurde auch seinem größten Bauwerk zu Grunde gelegt, und dem Volke sollte bei seinem Hinscheiden über dem Familienpalast zu Guadalajara ein weißes Kreuz am Himmel erschienen sein.

Sonst bemerkte man bei ihm wenig von dem asketischen Wesen seines großen Nachfolgers Jimenes. Als kirchlicher Beamter war er streng national und wenig römisch gesinnt. Er half seinen Souveränen bei der nachdrücklichen Zurückweisung curialer Ansprüche in der Besetzung der Bistümer, obwohl er damals einen fast schon effectiv gewordenen Bruch verhindert hat. Er riet zur ausschließlichen Vergebung der Domherrnstellen an Diöcesane *(naturales)*; endlich hat er in Toledo alle neuen Klostergründungen verboten. Prescott hält auch für wahrscheinlich, daß er keine Mitschuld hatte an der damals drohenden Einführung der Inquisition. Seine einzige bekannte theologische Leistung, ein Katechismus des christlichen Lebens — eine Art Volksbüchlein, das er in den Pfarrkirchen anheften ließ —, spricht dafür, daß er auf dem Wege der Belehrung die Remedur des heimlichen Mißglaubens erwartete. So hatte er auch in Sachen des Columbus als Mitglied der Junta in Salamanca dessen förmliche Abweisung verhindert und den Aufschub der Entscheidung bis zur Beendigung des maurischen Feldzugs empfohlen[1]).

[1]) Das hier mitgeteilte Bildnis des Cardinals, soviel mir bekannt das einzige gemalte, das auf Treue Anspruch hat, befindet sich im Capitelsaal zu Toledo in der Reihe der Prälaten. Diese (bis auf Jimenes und auf dessen Geheiß) malte Juan de Borgoña, von dem auch die fünfzehn Frescohistorien (1511) herrühren. Er ist noch zu Lebzeiten des Cardinals nach Toledo gekommen, 1495 war er mit den Gemälden des Kreuzgangs beschäftigt; die Erzbischöfe hat er allerdings später gemalt, doch wird es an guten Vorlagen nicht gefehlt haben. Ich verdanke eine

Das Colleg von Santa Cruz in Valladolid

Im Jahre 1468, als Don Pedro nach überstandener Fehde mit dem usurpatorischen Dechanten als Bischof in Sigüenza einzog, war er auch zum Abt der Collegiatkirche S. Maria la Mayor in Valladolid ernannt worden. Dies war eine der angesehensten Pfründen der spanischen Kirche. Damals wurde Madrid mit seinem mächtigen, halbmaurischen Alcazar, sonst aber ein düsteres, enges Provinzialnest, noch ganz verdunkelt von Valladolid, einer blühenden Stadt, belebt durch Handel und fremde Kaufleute, dem ersten Platz für das Goldschmiedegewerbe, und als beliebtester Residenzaufenthalt ein Anziehungspunkt für den Adel, der sich dort schöne Häuser baute. Der neue Bischof beschloß, von den Renten seiner Abtei ein Colleg zu errichten für mittellose Studenten. Die Pensionäre durften nicht über 15 *florines de Aragon* Einkommen besitzen. Vorbild war das Colleg von S. Bartolomé zu Salamanca. Nachdem Sixtus IV. 1466 die Facultad gewährt, wurden im folgenden Jahre die Fundamente gelegt.

Castilien führt seinen Namen bekanntlich von den vielen festen Burgen, mit denen es einst besät war, zu einer Zeit als der große und kleine Krieg eine stehende Einrichtung war. Hohe vielstöckige enge Steinkasten mit vier Thürmen bepanzert, beherrschten überall die kleinen Orte. Jetzt nun, wo die Nation, in jahrhundertlangen Kämpfen erstarkt, sich Herr im Hause fühlte und alsbald von einem unwiderstehlichen Expansionstrieb ergriffen wurde, wandte sich der Geschmack von diesen steilen compacten Schlössern ab zu dem geräumigen Stadthaus. Nicht Höhe, Breite galt für stolz und vornehm. Auf weitem freien Platze thront ein Palast mit langgestreckter Fassade, ohne Gliederungen durch Zwischengesimse und Pilaster. Nur eine Reihe breiter Fenster in weiten Zwischenräumen bezeichnet den *piso principal.* Schöner Quaderbau, in mannichfach geziertem, brillantirten, auch symbolisirenden und heraldischen Bossenwerk. Darüber ein hohes reiches Gesims. Hinter jenen Fenstern verbergen sich tiefe Nischen unermeßlich langer Säle mit maurischem Alicatadoplafond in düster leuchtender Vergoldung. Unter diesem Hauptgeschoß ein festungsverließartiges Erdgeschoß mit finsteren starkvergitterten Fenstern. Diese Form zeigen nun, verschieden modifizirt, Universitätscollegien, Hospitäler, Adelspaläste, wie der noch gothische Palast der Medina Celi zu Cogolludo. In diese Classe gehört auch das Colleg von Santa Cruz, nur daß hier die Fassade in die Schmalseite des mächtigen Oblongums fällt.

Der Bau des neuen Collegs währte bis zur Einweihung zwölf Jahre. Viele Häuser der St. Stephans-Parochie mußten angekauft und niedergelegt

---

(von meinem Bruder Ferdinand umgezeichnete) Photographie dieses bisher noch nicht reproducirten Bildnisses dem deutschen Buchhändler Pfeilschneider in Madrid, der es für mich aufnahm und, noch ehe ich ihm meinen Dank melden konnte, am Typhus starb.



Enrique de Egas. Das Colleg von Santa Cruz in Valladolid

werden. Der Garten ist noch heute eine Zierde von Valladolid. Im Vestibül über der Thür in den Patio steht die Inschrift:

PETRVS · DE · ME
NDOCA · CARDI
NALIS · HISPAN
IE · MCCCCXCII

Als Don Pedro seine armen castilischen Studenten in diese vornehmen Hallen einzuladen beschloß, dachte er, gewohnt nichts halb zu thun, auch seinesgleichen mit etwas ungewöhnlichem, womöglich noch nicht gesehenen, zu imponiren. Daß man am Sitze St. Peters damals nach einer neuen, hier zu Lande noch fremden Richtschnur zu bauen angefangen hatte, war in seinen Kreisen nicht unbekannt. S. Pietro in Montorio, S. Giacomo degli Spagnuoli waren spanische Stiftungen; dort standen, in S. Maria del Monserrat, wie in S. Miniato bei Florenz, Grabmäler spanischer und portugiesischer Prälaten. Um dieselbe Zeit, wo er die Abtei von Valladolid erhielt, war er abgesandt worden, den Legaten Sixtus' IV., Rodrigo Borja, in Valencia zu empfangen. Sie waren zusammen nach Castilien gereist und hatten da, wie Salazar berichtet, enge Freundschaft geschlossen. Bei der Rast in prunkvollen Abteien mag außer den unendlichen Controversen über königliche Patronatsrechte u. dergl. auch von *obra del romano* und *cresteria* geplaudert worden sein. Will man ein römisches Gebäude nennen, an das sein Colleg erinnert, so würde man an den Venezianischen Palast oder an die Appartamenti Borgia im Vatican denken können.

Don Pedro fand zu Toledo einen Architekten Brabanter Herkunft, der sich getraute, ihm einen Bau in der neuen Weise zu entwerfen. Dieser Bau verleugnet nicht, daß er der erste in seiner Art ist. Des Meisters Denken, als er sich in die neue Redeweise hineinzufinden suchte, war in der alten festgewurzelt. Die Maße und Verhältnisse der Flächen und der Raumbildung blieben an der Ueberlieferung haften, die Fremde lieferte nur das ornamentale Kleid, aber in interessanter, ja geistreicher Anpassung. Bald sind gothische und welsche Formen eklektisch zusammengestellt, bald gothische Zierglieder in classische Motive übersetzt; nur da, wo von jeher alle Eleganz und Opulenz aufgeboten wurde, im Introitus des Portals, wird ein Prunkstück delicaten reinen Renaissancestils gesucht. Es ist das italienische Idiom, gesprochen von Leuten, die nach den syntaktischen Regeln ihrer Muttersprache zu denken fortfahren, indem sie fremden Wortschatz verwenden; aber sie wissen die Phrasen herauszufinden, die sich als Einsatz dem alten Schema gefällig anschmiegen.

Die Fassade z. B. wird noch durch sechs starke Strebepfeiler geteilt (an den Ecken diagonal gestellt), ihr unterster Abschnitt hat sogar noch gothisches Blendmaßwerk; dann aber bekleidet sie sich mit kannelirten corinthischen Pilastern, die die heterodoxe Höhe jener *estribos* mit der Proportionslehre in Einklang bringen.



Portal des Collegs Santa Cruz in Valladolid

Die Mittelfläche dieser Fassade mit dem ganz flach gehaltenen Portal ist durch quadronnirte Bossagen (*almohadillados*, von *almohada*, Nähkissen) ausgezeichnet. Die vier corinthischen Säulen und Pilaster, das Rundbogenthor flankirend, sind mit zarten Arabesken bedeckt; der Fries zeigt den Flügellöwen der Mendoza; über ihm erhebt sich eine Archivolte mit Palmetten, das Tympanon mit der knieenden Figur des Cardinals und der hl. Helena umschließend.

Die Fenster sind im achtzehnten Jahrhundert (1768) von Ventura Rodriguez modernisirt worden. Das complizirte aber wirkungsvolle classische Gesims, an den Strebepfeilern verkröpft, ist bekrönt von dem »Diadem« einer Balustrade mit Obelisken, transformirten Fialen; an den Seiten tritt an deren Stelle ein malerischer Kranz von Palmetten und Candelabern.

Der Hof mit den drei gleich hohen Galerien bereitet in seiner spätgothischen Trockenheit einige Enttäuschung. Achteckige Pfeiler ohne Knäufe tragen die Arcaden. Die mittlere Galerie hat eine gothische Brüstung, die obere Balustersäulen. —

Als der vielbeschäftigte Cardinal, der selbst bei der Grundsteinlegung nicht zugegen sein konnte (er war in Vitoria), kurz vor der Vollendung nach Valladolid kam, bezeigte er sich zum Schrecken des armen Architekten über die maßen enttäuscht. Unbedeutend und jämmerlich *(corte y miserable)* nannte er sein Werk. Er sprach davon, es abbrechen zu lassen. Seine Souveräne, die anderer Ansicht waren, besänftigten ihn. Auch der Kaiser später war sehr erbaut von der feinen Arbeit, er sprach wieder von der Glasglocke, wie er pflegte, wenn er seine Bewunderung eines Bauwerks ausdrücken wollte. Jene verdrießliche Anwandlung des Bauherrn rührte wahrscheinlich daher, daß eben in Valladolid ein anderes Colleg im Bau begriffen war, neben dem das seinige sich allerdings einfach ausnahm. Der ehrgeizige Bischof von Palencia, ein Dominicaner, Fray Alonso de Burgos, hatte in der Fassade von S. Pablo eines der üppigsten Prunkstücke jener Spätgothik errichtet, die in Altcastilien durch die Meister von Köln neues Leben zu bekommen schien. Und jetzt (1488 bis 1496) hatte er am Ostende dieser Kirche ebenfalls ein Colleg unternommen, das Colleg von S. Gregorio, das darauf berechnet war, alles bisherige, und vielleicht gerade das dort erstehende Colleg Mendozas in Schatten zu stellen. Der Venezianer Andrea Navagero, der über dieses schweigt, zeigt sich entzückt über dessen hohe Loggia mit ihrer Prachtaussicht, den Silberschatz, die geschnitzte vergoldete Decke des großen Saales (die, als ich 1890 zum letztenmal dort war, im Winter vorher eingestürzt war). Er hätte noch den Säulenhof nennen können, einen der reizvollsten und originellsten Einfälle spanischer Architektur; neben dem Hof des Mendoza-Palastes in Guadalajara, fast die einzige Parallele zu jenem indisch märchenhaften, aber kurzlebigen Stil, der in Portugal eine Art Nationalstil geworden ist.

Nun war ja freilich zu erwarten, daß die ersten Versuche mit dem Classicismus, die Abwendung von dem ornamentalen Ueberschwang der Gothik, die Bindung an einen Canon von Zierformen, vorübergehend eine gewisse Ernüchterung mit sich brachte[1]).

Das Grabdenkmal des Cardinals

Dem Besucher der Kathedrale von Toledo fällt am Aufgang zum Chor ein sehr umfangreiches Marmordenkmal ins Auge, in dem man zuerst wohl ein etwas unregelmäßiges Exemplar der aus Italien wohlbekannten quattrocentistischen Wand- und Nischengräber zu erkennen glaubt. Aber es steht nicht angelehnt an eine Wand, sondern ist selbst eine an beiden Seiten freie Zwischenwand. Es ist praktisch ein Theil der Schranken des Altarhauses, in deren gothisch-hispanischer Pracht es freilich mit seinen streng und rein toscanischen Formen als ein fremdartiger, disharmonischer Einsatz erscheint. Aber auch in den Maßen, in der Folge offener Bogen und statuenbesetzter Nischen paßt es sich den alten Cancellen an. Es schließt und öffnet den Zwischenraum zweier Pfeiler, wie ein Thorbau: zwei Thüren führen durch seine Mauern aus dem Umgang in den Altarraum; nur das große Mittelhauptthor ist geschlossen durch eine Mauer mit Inschrift. In seiner Lünette steht eine Halbfigur Johannes des Täufers zwischen St. Hieronymus und St. Bernhard.

Diese Thoranlage bildet den unteren Theil des Denkmals; über ihr

[1]) Das Colleg von S. Cruz ist jedem Besucher der Stadt unvergeßlich. Nachdem es vor Zeiten der Kirche und dem Staat so manche tüchtige Beamte, Prälaten und sogar einen Cardinal (Quiroga) geliefert (78 Folios füllt das Verzeichnis bis 1625 bei Salazar), ist es im Jahre 1842 in ein Provinzialmuseum nebst Bibliothek verwandelt worden, — für den von Norden Zugereisten das erste Museum Spaniens, das er zu Gesicht bekommt. Errichtet in schöpferischen Tagen der Kunst, wurde das Colleg beim Ausbruch des Zerstörungsprocesses der alten Städte und der Zerstreuung ihrer Denkmäler, von klugen patriotischen Leuten zum Asyl dieser Trümmer bestimmt — soweit die Fremden keine Gebote machten —; in den Jahren, wo der Verfasser dorthin kam (1872—1890), gehütet von einem alten Korporal, der beim Rundgang die ihm aufgeschriebenen Sprüche rezitirte, ungehöriges Verweilen streng verweisend. Massen mittelmäßiger Oelgemälde (die Specialität Spaniens), bemalte Holzbilder, geschaffen für die magischen Lichter von Capellen oder für Processionen, sind hier dicht gedrängt versammelt. Der Eindruck dieses Magazins heiliger Bühnendecorationen der Vorzeit ist verschieden, je nach dem Nervenzustand des Beschauers. Der von den langsamen Eisenbahntouren und den verworrenen Eindrücken eines ihm unverständlichen Volkes und Landes erschöpfte Tourist entflieht mit dem Schwur, nie wieder ein spanisches Museum zu betreten, um in der nächsten Nacht mit EDMONDO DE AMICIS von Folterkammern, Operationssälen und Bedlam zu träumen. Der Kunstgelehrte freilich, gegen die Museumsgalere abgehärtet, verfällt zuweilen dem wunderlichen Zauber dieser ihm völlig neuen, polychromen Bildwerke von unerhörter Kraft und Rohheit des Realismus und religiöser Hysterie, bis zum Verlust seines Restes von Verstand und plant Aufrufe zur Stiftung von Academiestipendien für Valladolid.

spannt sich ein zweiter Blendbogen mit Sarcophag und Statue des Verewigten, umgeben von zwei Ordnungen Nischen mit Apostelstatuen und einem von drei Candelabern bekrönten flachen Gesims. In der Lünette dieses Bogens schwebt die heilige Jungfrau in der Mandorla von Engeln verehrt.

Tritt man durch eine jener Thüren hinaus in den Chorumgang, so findet man die beschriebene Disposition auf der Rückseite genau wiederholt. Oben die anderen sechs Apostel zur Seite des Bogens, in dessen Lünette eine göttliche Glorie; darunter eine Altarnische, deren Retabel wieder den Cardinal knieend zeigt, vor der hl. Helena, eingeführt von dem Apostel Petrus. Wir befinden uns in einer Capelle der hl. Helena. Man kann zweifeln, welche von beiden Seiten nun als Fassade anzusehen sei. Ein Flächenbau ohne Tiefe, auf beiden Seiten gleichartig und gleichförmig organisirt.

Die Geschichte des Werkes giebt Aufschluß über die abnorme Form. Der Plan, den der Cardinal kurz vor seinem Tode dem Capitel übergeben hatte, war anders; aber seine Ausführung traf auf vielfältigen Widerspruch. Was wir vor uns sehen, war das Ergebnis langjähriger erbitterter Kämpfe.

Sein Plan war gewesen: »ein offener, auf beiden Seiten ausgearbeiteter Bogen« *un arco trasparente, e claro, labrado á dos faces*; eine Art Triumphbogen.

Was er damit wollte, wie er darauf gekommen war, läßt sich wohl vermuten. Sein stolzer Vorsatz war, im vornehmsten Teil der vornehmsten Kathedrale Spaniens zu ruhen, hier durch ein in die Augen fallendes Monument zur Nachwelt zu reden. Chorgrüfte hatten sich bisher nur königlichen Personen geöffnet, und auch später ist es keinem Nachfolger gelungen, seine Knochen hierher zu bringen. Nun war freilich an einen Platz in der Mittelachse (wo man sonst wohl den Gräbern der Gründer der Kirche, aber als flachen Epitaphen oder Reliefplatten, begegnet) nicht zu denken. Ein Hochgrab hätte beim Altardienst störend im Wege gestanden. Aber dieser Seitenplatz neben dem Altar war kaum weniger bedeutend. Denn es ist die Stelle, wo der Thronsessel des Erzbischofs steht, wenn er den Functionen assistirt oder präsidirt. Hier also (wo er übrigens im Leben selten genug erschienen war), wollte er im Marmorbild für alle Zeiten zugegen sein, und die im Chorumgang versammelten Gläubigen sollten die Feier der Messe eingerahmt von seinem marmornen Triumphbogen erblicken.

Das Capitel hatte die Stiftung seines sterbenden Prälaten (dem die Kathedrale so viel verdankte) ohne Widerrede angenommen; das Notariatsinstrument ist vom 4. October 1494. Aber als es an die Ausführung gehen sollte, zeigte sich ein zäher Widerstand, der gelegentlich heftige Reactionen zur Folge hatte. Es erregte Anstoß, daß der Mann, den man den dritten König Spaniens genannt hatte, noch im Tode den Monarchen

sich gleichzustellen vermaß. Die außerordentlichste Ehrung, bisher großen Männern dort erwiesen, war ein Platz im Centrum der Capellen des Chorumgangs, gewaltigen Octogonen. In der Capelle S. Ildefonso stand das Grabmal des Wiederherstellers des päpstlichen Roms nach dem Exil von Avignon, des Cardinals Albornoz (1350); in S. Jago das des einst allmächtigen Ministers Juan II., Don Alvar de Luna, 1451 auf dem Marktplatz zu Valladolid enthauptet. Derselbe, dem einst der Vater des Cardinals, der Marqués von Santillana, sein politischer Gegner, jene warnenden Strophen des Ministerdenkzettels nachgesandt. Dessen Enkel, Don Iñigo Lopez, hatte dann durch die Vermählung mit seiner Erbtochter Doña Maria de Luna den fürstlichen Besitz des Ministers an das Haus Mendoza gebracht. Man fand es ferner empörend, daß ein Teil der sehr schönen *respaldos* des Chores, die noch nicht hundert Jahre alt waren, zerstört werden sollte.

Man hat es in Toledo für gut befunden, diese Vorfälle vor der neugierigen Nachwelt zu verschleiern; aber wie hoch die Leidenschaften loderten, zeigt folgender Vorfall: eines Morgens fand man die *respaldos* in Trümmern am Boden liegen. Die Parteigänger des Verewigten hatten über Nacht dieses *fait accompli* geschaffen.

Dann aber bekam die Sache eine neue Wendung durch die Einmischung des Nachfolgers, des Cardinals Jimenes. Bei der Einrichtung der neuen französisch-gothischen Kathedrale im XIII. Jahrhundert hatte Alfons X. die östliche Polygonhälfte des Chores zur königlichen Grabcapelle bestimmt als *Capilla de S. Cruz*. Sie war durch eine Mauer abgetrennt worden, an die sich der Hauptaltar anlehnte. Infolge davon war für die *Capilla mayor* nur der Raum eines einzigen Gewölbejoches zwischen den ersten beiden Pfeilerpaaren jenseits des Querschiffs übrig geblieben. Da dieser Raum längst als unzulänglich empfunden wurde, so beschloß jetzt der neue Erzbischof die durch die Denkmalfrage aufgeregte Bewegung zu benutzen, um Remedur zu schaffen; er verkündete dem Capitel seine Absicht, jene königliche Capelle *(de los Reyes Viejos)* ins Seitenschiff zu verlegen und dem Chorbau durch Oeffnung des Polygons mehr als die doppelte Tiefe zu geben. Als stärkste Triebfeder wirkte hierbei der Plan, den altertümlich kleinen Retablo des XIII. Jahrhunderts durch eine Riesenaltarwand nach dem Muster derjenigen zu ersetzen, die seit 1482 zu Sevilla im Bau begriffen war. Um jedoch den alten Königen nicht zu nahe zu treten, sollte für ihre Sarcophage an beiden Seiten des neuen Altars ein prachtvoller Nischenbau errichtet werden, dessen Bekrönung bis zum Gewölbe reichte. Die Ausführung wurde einem Bildhauer holländischer Herkunft, Diego Copin, übertragen. Zwar setzte auch diesem Plane das hochconservative Capitel seinen Protest entgegen; der willensmächtige Jimenes mußte die Dazwischenkunft der Königin anrufen, die wirklich die Reise nach Toledo machte und die widerspenstigen Domherren zur Raison brachte.

Das Denkmal ist also in zwei wesentlichen Punkten abweichend von dem Plane des Cardinals zur Ausführung gekommen. Es steht eine Pfeilerweite vom Altar abgerückt und es ist kein »Transparent«. Die beiden kleinen Seitenthüren nehmen sich aus wie eine Abfindung. Nachträgliche Aenderungen haben Kunstwerke selten verbessert: kein Bildhauer würde, bei freier Hand, eine so leere Fläche geduldet haben. Sie sieht aus wie zugemauert. —

Auffallender Weise fehlt bis jetzt jede Auskunft über die Person des Künstlers. Das Archiv der Obra, das alle Acten der Kunstwerke in erwünschter Vollständigkeit bewahrt, läßt hier völlig im Stich, wahrscheinlich weil nicht das Capitel, sondern die Königin die Kosten bestritten hat. Auch Salazar de Mendoza, der in der Chronik seines Vorfahren dem Sepolcro drei Capitel widmet, ist diese die Nachwelt am meisten interessirende Frage gleichgiltig gewesen.

Neuere Schriftsteller wußten allerdings einen Namen von gutem Klang in Toledo anzugeben, Alonso de Covarrúbias, den Hauptmeister der nationalen, »plateresken« Nüance des neuen Stils. Man hatte ihn genannt gefunden bei dem Retablo der heil. Helena, aber dieser ist später und in abweichenden Formen hinzugefügt worden; der Bogen z. B. ist verziert mit Krabben, das Blattwerk gothisirend.

Man entschließt sich nicht gern zu Vermutungen, da ja fast immer die Documente Namen ergeben, auf die noch niemand verfallen war. Unser Denkmal zeigt die florentinische Weise der achtziger Jahre, und steht in Spanien ohne Analogie. Keine der sonst dort auftretenden Persönlichkeiten paßt dazu. Niemand der die Arbeiten eines Philipp Vigarni, Ordoñez, Diego Copin kennt, würde auf diese Meister verfallen. Das früheste monumentale Unternehmen rein italienischer Arbeit, das Schloß Calahorra in der Sierra Nevada, ist von Genuesen und erst fünfzehn Jahre später ausgeführt worden. Auch der Florentiner Miguel, dem das Grabmal des Neffen, Diego de Mendoza, in Sevilla übertragen wurde, verräth doch eine ganz andere Schule. In der Ornamentik unseres Denkmals finden sich wohl Anklänge an den Sarcophag des Prinzen Juan in Avila von Domenico Fancelli aus Settignano; aber dieser ist erst nach dem Tode der Königin (1504), die die Aufstellung des Sarcophags testamentarisch verfügt hatte, nach Spanien gerufen worden.

Dagegen drängt sich die Frage auf, ob man nicht an den berühmten Toscaner denken dürfe, der damals in der Nähe, am portugiesischen Hofe lebte, *Andrea Contucci.* Der Stil würde wenigstens keine Gegeninstanz ergeben.

Sansovino war um 1491 von Lorenz von Medici dem Könige João II. geschickt worden und wurde von dessen Nachfolger Emanuel (1495) festgehalten; er hat nach neunjährigem Aufenthalt (wie Vasari berichtet), also um die Zeit, wo das Denkmal in Arbeit war, Portugal verlassen[1]).

---

[1]) Plastische Arbeiten von ihm sind bis jetzt in Portugal nicht nachgewiesen wor-

Auf seiner Rückreise über Spanien, wenn nicht bei einem früheren königlichen Besuche, kann Sansovino nach Toledo gekommen sein. Emanuel hatte sich die Verbindung mit Isabel, der ältesten Tochter der katholischen Königin, in den Kopf gesetzt; sie eröffnete ihm die Aussicht auf einstige Vereinigung der castilischen mit der portugiesischen Krone. Diese Isabel war schon vermählt gewesen mit seinem Neffen Don Alfonso, der aber im ersten Jahre der Ehe durch einen Sturz vom Pferde verunglückte (12. Juli 1491). Jetzt bewarb sich der Oheim um die persönlich wenig anziehende, magere, aber kluge junge Wittwe, die sich anfangs gegen die Verbindung mit dem häßlichen Portugiesen sträubte. Nach Abschluß der Heiratspacten durch Jimenes (zu Burgos, 30. November 1496) fand die Vermählung zu Valenza de Alcantara im October 1497 statt. Der unerwartete frühe Tod des Prinzen Don Juan, des einzigen Sohnes Ferdinands und Isabellas (4. October 1497) schien die Verwirklichung jenes ehrgeizigen Traumes nahe zu rücken. Emanuel reiste mit seiner Gemahlin im Juni 1498 nach Toledo, wo die versammelten Cortes von Castilien den Eid der Treue leisteten.

Monarchen pflegten auf solchen Reisen ihre Hofkünstler mitzunehmen, und so mag Sansovino den König Emanuel nach Toledo begleitet haben und von ihm der Königin empfohlen worden sein. Er würde dort den Entwurf zu dem Denkmal gemacht, rasch einige Statuen und Reliefs modelliert haben, um dann die Gelegenheit zur Lösung seiner Verbindung mit dem portugiesischen Hofe und zur Rückkehr nach Italien zu benutzen.

Das Denkmal ist aus einem Guß, die Ornamentik rein italienisch; nur die plastischen Figuren zeigen zwei verschiedene Hände. Die Reliefgruppen der beiden Lünetten auf der Innenseite, die Wappenkinder, die vier Statuen der obersten Ordnung und die beiden unter ihnen stehenden der Außenseite, alle diese zeigen toscanische Formen: edle längliche Köpfe mit hoher Stirn, des Meisters der Gruppe am Battisterio zu Florenz nicht unwürdig. Die übrigen sechs Apostel mögen nach Abreise des Meisters von Einheimischen ausgeführt worden sein. Unsicherheit in den Proportionen, eine gewisse Uebertreibung der Charakteristik, häßliche Masken von

---

den, sie mögen bei dem Erdbeben zu Grunde gegangen sein. Doch scheint es mir möglich, daß von ihm die drei dort in ihrer Art einzigen Terracottastatuen in der Kirche von Belem herrühren, die gewiß italienischen Ursprungs sind. Diese Statuen sind in Gewandung und Beiwerk farbig glasirt, Gesicht und Hände aber in Oelfarben bemalt. Die Anfänge Sansovinos weisen auf Terracottaplastik und Beziehungen zu Luca della Robbia. Auch das verlorene Schlachtrelief für den König von Portugal hatte er in Thon modellirt. — Die Madonna mit dem Kinde (1,43 m hoch) in blauem, grüngefütterten Mantel mit Sternen und lila Kleide hat einen florentinischen Gesichtstypus. Der hl. Hieronymus, sich kasteiend (1,52 m) mit dem aufspringenden Löwen, ist in der starken Charakteristik des Greisenkopfes modellartig, in der Action sehr lebendig; der heil. Leonardo (1,74 m), ein jugendlich edler Mönchskopf, schmerzvoll aufwärtsblickend.

mürrischem Ausdruck, flache Schultern, schwerfällige, gehäufte, tief durchwühlte und steinern gebrochene Gewandmotive geben ihnen ein fremdartiges Gepräge.

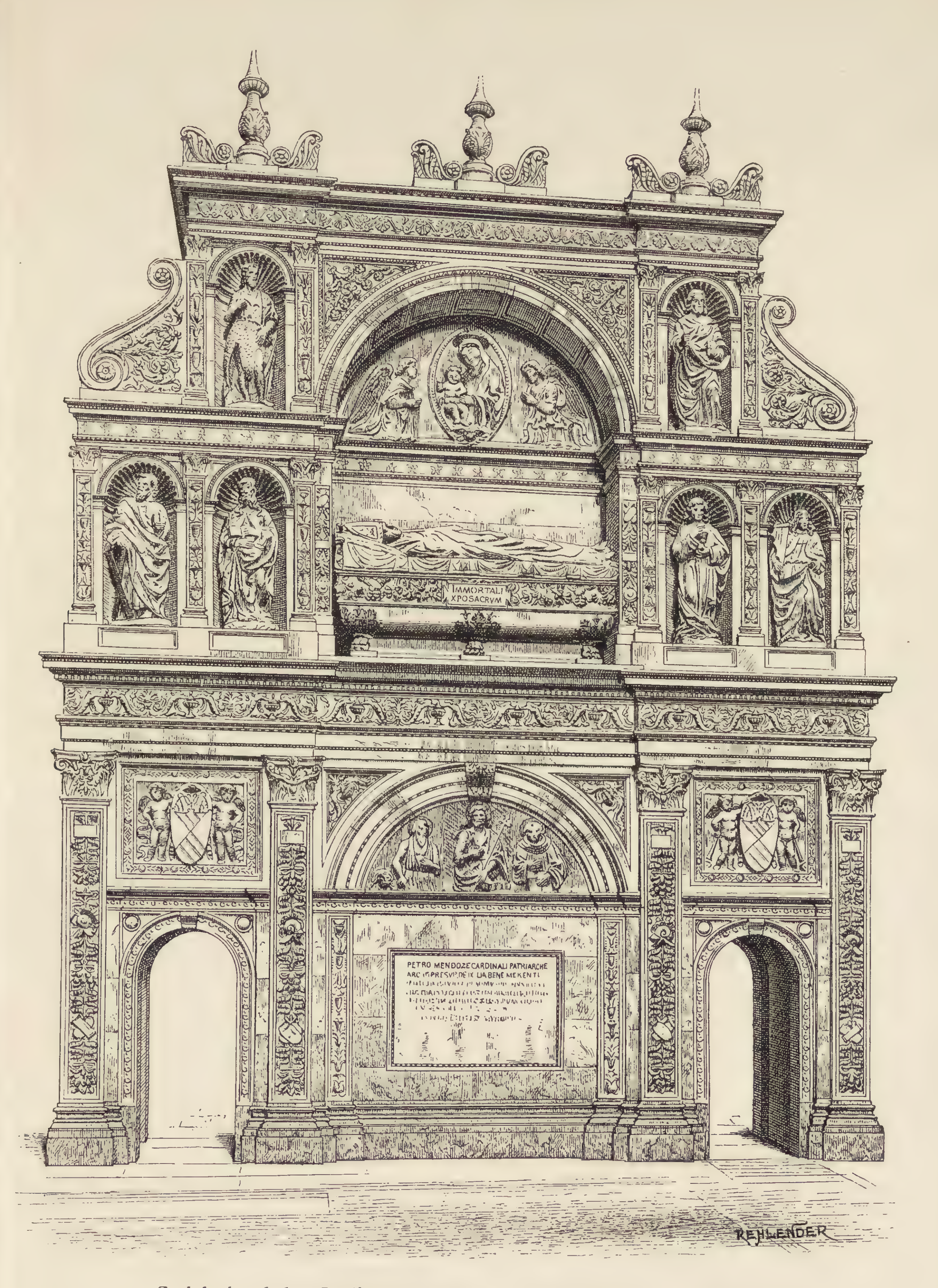
Das Hospital von Santa Cruz in Toledo

Eine andere, das Mausoleum noch verdunkelnde Hinterlassenschaft des Cardinals an seine erhabene Testamentsvollstreckerin war das Hospital in Toledo. Diesen Bau, den er zum Universalerben seines Vermögens (75 000 Ducaten) einsetzte, hat er eben so wenig, wohl nicht einmal auf dem Papier, gesehen; selbst von der merkwürdigen Stätte, auf der er später sich erhob, hat er keine Ahnung gehabt. Die päpstliche *Bula de ereccion* vom 10. October 1494 hat er erst auf seinem Sterbelager in Guadalajara zugestellt erhalten.

Die Stiftung monumentaler Hospitäler gehört zur Signatur der Zeit. In den Raum von weniger als einem Jahrzehnt fallen die Bullen für vier Riesenanlagen dieser Art: im Centrum und an den äußersten Nord- und Südpunkten der Halbinsel: Toledo, Santiago, Granada, Sevilla. Die drei ersten hat die Königin Isabella begonnen; ihr plötzlicher Tod (1504) brachte in Santiago und Granada Unterbrechung, erst unter dem Kaiser wurde die Bauthätigkeit wieder aufgenommen. Ihre Aehnlichkeit in Größe und Grundriß und der Name desselben toledanischen Baumeisters macht wahrscheinlich, daß die Idee des Cardinals die Anregung zu den übrigen gegeben hat; freilich hat der Plan des compostelanischen schon früher bestanden.

Das siebenhundertjährige Werk der Reconquista war vollbracht, die Kriegsfurie hatte ihre Dienste gethan. Aber wenn anderthalb Jahrhunderte später der moderne Absolutismus sich als Symbol prunkvolle Lustschlösser schuf, so vermochte damals der Siegesrausch die Erinnerung an die im Gefolge des Rassen- und Bürgerkriegs erlebten Greuel nicht zu verwischen. Die Vorstellung der Sühne ergriff die Gemüther, und die Sieger erhöhten ihr Guthaben im Himmel, indem sie mit schwerem Golde solche die Pracht königlicher Residenzen verdunkelnde Paläste errichteten, die der Linderung der Leiden der Menschheit gewidmet waren.

In Santiago war noch eine Haupttriebfeder die Pflege der Pilger, die, erschöpft von der Wanderung durch die Halbinsel, oft krank und sterbend in Galizien ankamen. In Granada das Elend, das der elfjährige Volkskrieg hinterlassen. In Toledo war des Gründers Herz getroffen worden durch das Los der Kinder und die drohende Entvölkerung. Die Zahl der ausgesetzten und ermordeten Kinder wirft auf die Verwilderung der Sitten ein erschreckendes Licht. Die Neugeborenen wurden in Flüsse, Brunnen und Cloaken geworfen, auf dem Felde den Raubvögeln ausgesetzt, vor den Kirchenthüren den Hunden preisgegeben. Diego de Mendoza, ein Neffe des Cardinals, soll im Lauf seines Lebens ihrer dreizehntausend ge-



Grabdenkmal des Cardinals Mendoza in der Kathedrale von Toledo

rettet haben. Sein Hospital führt den Namen *de niños expósitos*, war aber auch für Unheilbare und Blessirte bestimmt.

Aber eben so groß wie der Eifer, mit dem die Stiftung ins Werk gesetzt wurde, waren die Schwierigkeiten. Die größte war die Auffindung des Bauplatzes. Wo sollte er hergezaubert werden in dem dichtbevölkerten, orientalisch engen, mit Adelshäusern und Klöstern vollgepfropften Toledo? Ein Lustrum seit des Stifters Ableben war verflossen, und noch ist man ratlos. Zwar sollte dies die Ausführung des frommen Werkes nicht verzögern. Der Dechant bot sein eigenes geräumiges Haus an, das der Vorgänger, Maestre Estevan, 1507 den Amtsnachfolgern vermacht hatte. Die Königin stellte das Haus des Grafen Cifuentes zur Verfügung; die *hospedalidad* wurde sofort eröffnet, Pflegerinnen angestellt. Aber dann erschien die Verpflanzung eines Heerdes der Ansteckung in den Mittelpunkt der Stadt, gegenüber dem erzbischöflichen Palast, an der Straße des Stadthauses, eine Unmöglichkeit.

Da verfiel die Königin auf eine Stelle der Stadt, die, empfohlen durch gute Luft und herrliche Lage, auch von einem Schimmer uralter Erinnerungen heiliger und profaner Art umflossen war. Es ist die Terrasse am östlichen Abhang des Stadthügels, die jedem Fremden von seiner Ankunft her in Erinnerung bleibt. Wenn man über die grandiose maurische Brücke Alcántara und durch ihre hohen Thorthürme sich hinaufbewegt, so fällt der Blick auf einen Punkt, wo die alte Stadtmauer von Ost nach Nord schroff umbiegt, eine Stelle, die zur Anlage eines Forts aufforderte: gegenüber an der linken Seite des Tajo erhebt sich das Castell S. Servando. Ueber dieser Mauer strecken sich lange Klostermauern mit kleinen, sparsamen Fenstern, hier treten zwei Apsiden hervor, eine in maurischem Stil, dort eine Loggia. Dahinter, ganz oben, sieht ein Glockenhaus hervor; es bezeichnet die Kuppel der Kirche des Hospitals. Zur Linken wird, am höchsten Punkt der Stadt, der Alcazar Karl V. sichtbar.

An dieser Stelle lag im Mittelalter ein königliches Schloß, genannt der *Alcazar de Santa Fé*, auch *Alcazar bajo* im Gegensatz zu jenem hohen Alcazar.

Als der Eroberer, Don Alonso VI., 1085 in Toledo einzog, fand er hier eine maurische Burg vor, von der Chronik *Palacios de Galiana* genannt (der romanhaften Tochter des Königs Galafre). Als erster Erbauer galt der westgothische Wiederhersteller von Toledo, König Wamba. Hier soll Don Alonso seine Cortes gehalten haben, weil der hohe Alcazar, den er eben als Zwingburg einzurichten im Begriff war, keinen geräumigen Saal enthielt. Hier wäre der Cid erschienen, um Sühne für seine mißhandelten Töchter zu fordern[1]). Auch eine Kathedrale sollte da zur Gothenzeit gestanden haben, in der man die *Basilica Pretoriense de S. Pedro*

[1]) Die Erzählung in der Crónica del Cid ist fabelhaft, aber die Angabe der Localitäten wird dem Zustande des XIII. Jahrhunderts entsprechen.



Portal des Hospitals von Santa Cruz in Toledo

y Pablo der Concilien wiedererkennen wollte. Deßhalb dachte Alfons hier ein heiliges Haus zu gründen, was aber erst Alfons VIII ausführte; es war ein Kloster von Benedictinerinnen, genannt die Schwarzen: S. Pedro de las Dueñas. Auch ein Münzhaus wurde in der Nähe errichtet.

Da die Könige hier selten residirten, so schenkten sie (1202) das Schloß dem Calatrava-Orden als Priorat. Von der angebauten Capelle kommt der Name *Alcazar de Santa Fé*. Bald darauf erschienen die Franciscaner; zu ihrem Kloster gehörten jene aus der Stadtmauer hervortretenden Apsiden.

In den achtziger Jahren des XV. Jahrhunderts war hier alles in Verfall. König Heinrich IV. hatte 1460 seine Maitresse Catalina de Sandoval als Aebtissin von S. Pedro untergebracht; die Gebäude waren ruinenhaft. Die Franciscaner hatten ihr Kloster verlassen, um die neue Kirche im *gótico-gentil*, S. Juan de los Reyes, am Westabhang des Stadthügels zu beziehen.

Isabella dachte dem merkwürdigen Schloßberg neuen Glanz zu geben, in ihrer devoten Weise durch Gründung vornehmer Nonnenklöster. Sie schenkte einen Theil des Palastes einer Hofdame Beatriz de Silva, die, in ihrer Jugend eine vielumworbene Schönheit und in schwere Ungnade gefallen, dann in dem Alter, wo fromme Reue gut steht, einen Orden der Concepcion nach der Regel des heil. Bernhard gegründet hatte. Diese Damen hausten nun nachbarlich, wenn auch nicht einträchtig, mit jenen schwarzen Benedictinerinnen (1484). Vier Jahre später (1488) versetzte sie die Ritter nach der den Juden abgenommenen schönen Synagoge El Transito und lud aus Cozollos die Comendadoras de Santiago in den Alcazar, wo sie noch heute hausen.

Jetzt nun, als ihr plötzlich das Licht aufging, an diese alte königliche Stätte müsse die Stiftung ihres Cardinals zu stehen kommen: da bereute sie vielleicht, sich selbst durch solche Generosität den Platz versperrt zu haben. Allein ihrer weiblichen Findigkeit und Entschlossenheit war nichts unmöglich. Sie verschmolz die Benedictinerinnen und Cistercienserinnen zu einem neuen Orden, den sie sofort in das verlassene Franciscanerkloster verpflanzte. Sie ließ dann ihr altes Kloster abbrechen und an seine Stelle die Fundamente des Hospitals legen.

Die Spuren dieser verworrenen Vorgeschichte sind noch in den jetzigen Gebäuden zu erkennen. Die Gallerien des zweiten Hofes des Hospitals ruhen auf Säulen, die einem westgothischen Kirchenbau entstammen, der wahrscheinlich als Moschee gedient hatte. In dem Kloster Santa Fé sind noch Gemächer in maurischem Stil, Grabmonumente von Ordensrittern, und in einer Rotunde, Capilla de Belem, Grabmäler der Schwester und eines Sohnes Ferdinands des Heiligen. —

Wenn man heute von dem großen Platz Zocodover auf steiler Treppe durch den Hufeisenbogen des Thores *de la Sangre* heruntersteigt, so öffnet sich alsbald zur Linken ein Platz, den die langgestreckte Fassade eines

Palastes von weißen Quadern beherrscht. Ein hoch sich aufgipfelnder Portalbau und eine Reihe eben so edel und reich verzierter Fenster erscheinen auf der ungegliederten Fläche dieser Fassade, wie Schmucksachen auf dem Schaubrett eines Juweliers. Wie seltsam berührt dieses plötzlich vor dem Auge aufsteigende Kleinod zwischen den öden Trümmerstätten und den verschlossenen, stummen Klöstern und Kasernen! Wie der Schatten einer längst versunkenen Welt, einer untergegangenen Rasse! Man versteht die Anwandlung jener Eindringlinge der napoleonischen Kriege, die es abbrechen, einpacken, mitnehmen wollten.

Wie in dem Colleg zu Valladolid, weist die Ornamentik auf den Wendepunkt der Zeiten, die sich hier gleichsam durchdringen, nur in weit reicherer Instrumentirung. Es ist die durch das gothische *florido* und die Feingewebe des Mudejar verwöhnte Phantasie, die sich des Italianismus bemächtigt hat. Aber überall steht noch der gothische Schatten dahinter. Ein Mischstil, wenn man will, in dem aber gelegentlich feineres, köstlicheres gedichtet worden ist, als späterhin doctrinärer Purismus vermochte. Die flankirenden Halbsäulen des Thores tragen elegante Candelaber, statt der bisherigen Fialen; auch die Schäfte haben meist Candelaberform. Das Halbrund des Tympanon ist umsäumt von einem Zackenbogen, wie Brabanter Kanten in Stein; die äußeren Rundstäbe des Bogens gehen mittels einer Kniebeugung in verticale Schäfte über, eine reliefgeschmückte Tafel einschließend, da wo sonst der Wimperg ragte. Aber dies alles ist keine freie Phantasie dionysischen Rausches der Ornamentlust: überall entziffert man Anspielungen, Symbole der einstigen Bestimmung des Innern, der Vergangenheit dieser Stätte, des vielbewegten Lebens des Stifters. Im Relief des Thürbogens kniet wieder der Prälat, eingeführt von Petrus, vor der Kaiserin und Paulus: denn hier sollte einst jene prätoriensische Basilica St. Peter und Paul gestanden haben. Im Fries erzählen Schilder mit gekreuzten Lanzen und Hellebarden von den kriegerischen Tagen des Mendoza, dessen Wappen in der Mitte von nackten Kindern getragen wird. In den Hohlkehlen der Thürgewände stehen die sieben mittelalterlichen Tugenden, heitere, blühende Jungfräulein; und den Scheitel des Bogens durchbricht eine Nische mit der Figur der Caritas, die allein »nimmer aufhört«. Um die viereckige Thüröffnung läuft eine flache Einfassung mit dem Wappen des Hauses, zwischen Bändern, Blumenbouquets und Lorbeerzweigen, und dem Kreuz von Jerusalem. In jenem retabelartigen Aufbau über dem Portal sieht man unter dem Baldachin die Begegnung an der goldenen Pforte, diese altertümliche Darstellung des Mysteriums der Concepcion, als Gedächtnis des Ordens, der diese Stätte bisher besessen hatte. Das bekrönende Obergeschoß mit dem Fronton ist später, im plateresken Stil, aufgesetzt worden.

Das Innere erfüllt freilich nicht die Verheißungen dieser Fassade. Man hatte zu hoch gegriffen; und auch was in den Jahren 1504—1514 ausgeführt wurde, ist im Laufe der Zeiten vielfach verbaut und verdorben

worden. Der Plan war ein streng centraler, wie bei allen diesen Hospitälern, ein Quadrat durchschnitten von den vier Armen eines griechischen Kreuzes, in dessen Mitte sich auf vier Pfeilerbündeln die achteckige gothische Kuppel oder Laterne *(lucerna)* erhebt. Der Hochaltar sollte unter diesen Cimborio zu stehen kommen. Von hier sollten die vier Schiffe der Kirche (32 Fuß breit) ausstrahlen; vier Säle über ihnen würden in Galerien mit Balustern mit cassettirten Decken sich öffnen, von denen die Insassen des Hospitals dem Gottesdienste beiwohnten. Nur das Vestibül und der große Patio sind noch in dem vornehmen Prachtstil der Fassade. Die Säulen der beiden Gallerien dieses Hofes sind von carrarischem Marmor, die Capitäle mit Kranz, Füllhorn und Wappen. Eine marmorne Prachttreppe, eröffnet durch drei Bogen auf corinthischen Säulen, der mittlere erhöht, führt in das Obergeschoß. Die Wände sind aus Quadern, deren Bossenwerk sich zu Blüten, Lorbeerrosen und Kränzen entfaltet; die Decke gothisch-maurisch. Für die Arcaden des zweiten kleineren Hofs sind die Säulen der alten Basilica verwandt worden.

Denkt man hier zurück an das toscanische Grabmal im Chor der Kathedrale, so will es uns dünken, als sei hier eigentlich das wahre Mausoleum des *Gran Cardenal de Espana.* Wie fällt die kühle Eleganz jenes Werks fremder Hände ab von diesem echt nationalen Geschmack phantasievoller, orientalisch angehauchter Pracht! Jenes steht in seiner Umgebung deplacirt, unstimmig, dies an einer durch tausendjährige Erinnerungen geweihten Stelle. Jenes ein Monument neuheidnischer Ruhmsucht und Selbstüberhebung, dies die Eingebung einer angesichts des Ernstes der Ewigkeit geziemenderen Rückkehr zur christlichen Empfindung.

Der Baumeister

Bis jetzt ist noch nichts gesagt worden von dem Baumeister des Collegs und des Hospitals, der hier die Rolle eines Pioniers des Italianismus in Spanien zu ergreifen scheint. Zu den mancherlei Seltsamkeiten in jenen Origines gehört auch dies: der Baumeister war weder ein Italiener noch ein Romane, er ist nicht einmal in Italien gereist; er gehörte einer seit einem Menschenalter in Toledo ansässigen Familie nordischer Herkunft an.

Im Laufe des XV. Jahrhunderts, als die Bauthätigkeit in Toledo neuen Aufschwung nahm, wurde, unter uns unbekannten Umständen, eine Gesellschaft niederländischer Architekten aus Brüssel herberufen, deren Häupter bis in's XVI. Jahrhundert hinein die dortige Kunst beherrscht haben und dank den engen Beziehungen des Stuhls von Toledo zu den Monarchen ihre Wirksamkeit weit über das Reich erstreckten. Ihre Namen werden zuerst genannt bei der Errichtung der Front des südlichen Transepts, wo sie das prachtvolle Löwenthor 1459—1467 ausführten. An ihrer Spitze stehen

Anequin de Egas (Jan van der Eycken[1], ein Bildner des Namens kommt 1448 am Stadthaus zu Löwen vor), und Juan Guas, d. h. Was, diese Familie erscheint seit dem XIII. Jahrhundert in Brüssel. Beide sind Oberbaumeister der Kathedrale gewesen. Die Statuen der Apostel und der heiligen Frauen lieferte ein Meister Juan Aleman, vielleicht ein Niederdeutscher. Dieses Thor, eigentlich *puerta de alegría*, Wonnethor, genannt (von der Himmelfahrt Mariä), ist wie ein nach Spanien verwehtes Blatt niederländischer Kunst, von feinstem Stilgefühl und Eleganz der Technik. Wie ein Roger van der Weyden in Stein übersetzt.

Juan Guas ist der Erbauer der großen Franciscanerkirche S. Juan de los Reyes, die ihre höchst eigentümliche Disposition und prachtvolle heraldische Ausstattung dem Umstande verdankt, daß sie zuerst von den Monarchen zu ihrer Ruhestätte bestimmt war, vor der Eroberung von Granada. Der Grundstein ward gelegt nach der Schlacht bei Toro (1475), die Isabellens Thronfolge gesichert hatte. Neuerdings hat man ein gemaltes Bildnis dieses Was mit seiner Gattin Marina Alvares an der Wand in der von ihm gestifteten Capelle der Kirche S. Justo y Pastor gefunden; durch dessen Inschrift wurde er als Architekt jenes Tempels nebst Kloster beglaubigt.

Der Sohn des Anequin de Egas oder van der Eycken war Enrico de Egas[2]), der nach jenes Tode vierzig Jahre lang, von 1494—1534, das Amt des Maestro mayor der vornehmsten Kathedrale Spaniens bekleidet hat. In dieser allerletzten Periode der Gothik galt er wohl als ihr bester Techniker; er war der vielbeschäftigtste dort zu Lande. Sein Stil ist dem des Juan Guas verwandt. Er hat außer den drei Cimborien jener Hospitäler die königliche Capelle in Granada für Ferdinand und Isabella und in Toledo das Obergeschoß der mozarabischen Capelle gebaut. Und überall im Umkreise der Halbinsel, wo sich ein schweres Problem aufthat, ist er hingerufen worden: urkundlich bezeugt ist seine, oft mehrmalige Anwesenheit in Granada, Sevilla und Malaga, in Santiago, Zaragoza und Segovia. Nach Sevilla wurde er gerufen nach dem Einsturz der Kuppel (1511), nach Zaragoza, als ein solcher drohte (1505), er scheint dort auch den neuen Cimborio der Seo entworfen zu haben. Er ist beteiligt bei den letzten Kirchenanlagen gothischen Stils, der dort noch tief bis in das XVI. Jahrhundert festgehalten wurde; ja, man könnte sich einbilden, er sei der treueste Letzte gewesen, der den Wendepunkt der Zeiten schmerzlich erleben mußte, denn beim Kampf um die Kathedrale von Granada, deren Grundstein er 1523 gelegt, hat er fünf Jahre später Diego de Siloe, dem bewährten Meister der neuen Art, weichen müssen.

[1]) Alphonse Wauters, A propos de l'exposition nationale d'architecture. Études et anectodes relatives à nos anciens architectes. Bruxelles 1885.

[2]) Vielleicht ein zweiter Sohn war Antonio de Egas, Werkmeister genannt, der 1509 auf den Ruf des Bischofs und Befehl des Königs nach Salamanca kommt, um mit Alfonso Rodriguez den Plan und Platz der neuen Kathedrale zu bestimmen.

Wie es aber mit seinem Anteil an der Einführung jener reichen und zierlichen, mit gothischen Elementen gemischten Renaissanceornamentik sich verhält, was für Studien er gemacht hat, welcher fremden Gehülfen er sich vielleicht bediente, das scheint kaum noch zu ermitteln. Das merkwürdige dabei bleibt, daß seine erste italianisirende Arbeit, das Colleg in Valladolid, die früheste ist (1480) und allen jenen großen gothischen Unternehmungen voranging. Es wird also der Wille des Bauherrn gewesen sein, der ihn zur Anwendung dieses Stils veranlaßte.

In keiner Epoche war die Nationalität der zusammenwirkenden Künstler so gemischt; die Nationalität scheint überhaupt kaum eine Rolle zu spielen. Die Italiener erscheinen keineswegs als Missionäre der Kunst, die sie doch allein geschaffen haben. Allerdings bestellten die spanischen Großen am liebsten in Genua und Rom Denkmäler nach der neuen Mode; und diese Werke, meist Grabmäler, sind auch die einzigen in echtem, unverfälschtem lombardischen und toscanischen Stil. Der Mischstil war die Erfindung von Nichtitalienern und wird den Italienern als *goffo* erschienen sein, wie bald nachher auch den Spaniern selbst. Italiener kamen wohl nach Spanien, ihre Arbeiten aufzustellen, ließen sich aber selten dort bleibend nieder, wie jener Miguel Florentino in Sevilla. Nur wenige haben sich in Welschland gebildet, wie Bartolomé Ordoñez und Berruguete, vielleicht auch Machuca, der Erbauer des Palastes auf der Alhambra.

Um so prompter sich einzubürgern und völlig zu hispanisiren, erwiesen sich schon damals unsere Landsleute und Stammverwandten. Und hier begegnet uns häufig die Erscheinung, daß der Wechsel der Stilformen sich an Generationen derselben Künstlerfamilie knüpft. Die Ahnherren waren gerufen worden, um nach brabantischer und niederrheinischer Observanz zu bauen, wie jener Hans von Köln und Jan van der Eycken; ihnen kann man den Goldschmied Enrique de Arphe anschließen. Ihre Söhne und Enkel, Francisco de Colonia, Enrique de Egas, Antonio de Arphe, wandten sich der italienischen Art zu. Die Herkunft des Gothikers Gil de Siloe zu Burgos, dessen Sohn Diego nebst dem Burgunder Philipp Vigarni aus Langres hauptsächlich den Sieg der Renaissance herbeigeführt hat, ist nicht bekannt. Der Beherrscher des plateresken Stils in Toledo aber, Alonso de Covarrúbias, der Erbauer des Alcazars Kaiser Karl V. und der Capelle der *Reyes nuevos* in der Kathedrale, war der Schwiegersohn unseres Enrique de Egas, der Gemahl der Maria Gutierres de Egas.

III

DAS BRONZE-EPITAPH

DES

LORENZO SUAREZ DE FIGUEROA

(Zeitschrift für bildende Kunst. N. F. II., 1891)

Badajoz, die Stadt und Festung an der Grenze Portugals, sonst nicht reich an guten alten Sachen, besitzt zwei wenig beachtete Bildwerke italienischer Herkunft, um die sie jede Stadt der Halbinsel beneiden könnte. In der Kathedrale S. Johanns des Täufers, in der »Capelle *de los Duques*«, über einem Altar mit Azulejosbekleidung .bester Zeit, steht, eingelassen in den barocken Retablo, ein florentinisches Madonnenrelief (41 cm br. 58 h.). Es ist ein schönes, vielleicht das Originalexemplar derselben, wie es scheint, einst beliebten Composition, von der die Turiner Galerie eine Marmorwiederholung (375) und das Kensington Museum eine bemalte Stuckcopie besitzt. Wohl das einzige Madonnenbild dieser Art in Spanien.

Das zweite Werk würde selbst in Italien als Seltenheit gelten. Vor dem Altar liegt, eingelassen im Boden, eine bronzene Grabplatte, mit der Relieffigur eines Edelmanns, auf den ersten Blick als eine Arbeit des italienischen, lombardischen Quattrocento erkennbar[1]).

Stände nicht darauf »Sepulcro«, man könnte wohl die Bezeichnung »Grabplatte« bezweifeln. Von den Figuren, die man sonst gewohnt ist, auf solchen zu sehen, ist diese völlig abweichend. Nicht liegend, entschlafen, oder betend, oder wenigstens in Vorderansicht erscheint unser Cavalier, selbst ohne irgend ein feierliches oder ceremoniöses Motiv. Fast im Profil steht er, nach rechts gewandt, den Blick nach dem Betrachter zu. Ganz wie er sich im Leben bewegte. Man könnte sich diese Gestalt als linksseitigen Schluß einer Gruppe denken.

Eine Parallele auf spanischem Boden wäre die berühmte Messingplatte, ebenfalls italienischer Arbeit und bei Lebzeiten aufgetragen, des Perafan de Ribera, Herzogs von Alcalá, als Vicekönig von Neapel 1572 verstorben, einst in der Carthause, jetzt in der Universitätskirche zu Sevilla. Auch er hält ein Schwert in der Hand, in der Rechten den Helm. Aber sie ist zwei Menschenalter jünger, und wie die im Norden verbreiteten altflandrischen Platten (von denen auch Spanien ein schönes Exemplar aus dem XIV. Jahrhundert besitzt in der *Lauda* von Castro Urdiales, jetzt im archäologischen Museum zu Madrid) mit eingeschnittenen Umrissen und

---

[1]) Die Platte ist jetzt herausgenommen und in die Wand eines Saales des Kreuzgangs eingesetzt worden.

Schraffirungen. Auch diese Figur ist indeß in einer nur malerisch gemilderten Vorderansicht, und von sehr ernstem, majestätischem Wesen, übrigens ganz in der Auffassung der gemalten Bildnisse der Zeit.

Unsere Gestalt umhüllt ein weiter, in platten, fast gradlinigen Falten in der Form eines steilen Kegels bis weit über die Knie fallender, völlig geschlossener Mantel, mit breit ausladenden, langen Ärmeln. Die Arme hängen gelassen herab, der Zeigefinger der Rechten ist leicht in den Ring der Degenscheide eingehängt. Dieser Anzug steht in Beziehung zu seinem Amt; der Sitz im königlichen Rat hieß *plaza de capa y espada.* Das Wehrgehänge ist um die Scheide gewunden, als Anzeige vielleicht, daß das alte Eisen in verdientem Ruhestand sich befindet. Über die Brust fällt, als einziges Schmuckstück, eine etwa zwölffache goldene Kette.

Auf dieser Gestalt steht ein Kopf von auffallend scharf profilirtem Bau, eingerahmt von langen, tief in die Stirn fallenden und über den Nacken wallenden Haaren. Ein mageres, hartes Gesicht, mit den Spuren der Jahre, vielleicht der Krankheit, aber nichts von der Ermattung und Insichgekehrtheit des Alters. Das kleine Auge mit schmalem Lidspalt sendet unter den schroff vorspringenden Brauen, den über die Schläfe gestrichenen Haaren und dem hier gleichfalls tief eingedrückten Barett einen ruhigen, aber durchdringenden Blick in die Ferne. Darunter eine mächtige Adlernase, ein großer aber wohlgebildeter Mund, wie oft bei beredten Leuten. Wunderlich, fast störend machen sich die starkbesohlten, breit abgestumpften Schuhe: die sprunghafte Modelaune hatte sie kürzlich gegen die Schnabelschuhe eingetauscht.

Die Tafel (2,34 : 1,28 cm) umgiebt seitlich und oben ein flacher Rahmen, wie ein gestickter Teppichsaum, unten abgelöst durch die fünfzeilige Inschrift in schönen runden humanistischen Minuskeln, zwischen denen jedoch noch zierliche gothische Cursiv-Majuskeln vorkommen. Der Saum ist ornamentirt nach dem Schema einer Thüreinfassung, die Langseiten in der Art von Pilasterfüllungen, die obere friesartig, ähnlich den schönen Portalen des Palastes Doria und verwandten zu Genua. Dort ein aus der auf Löwenfüßen ruhenden Kylix aufsteigender Baum von Gefäßen, paarweisen Akanthuszweigen, Füllhörnern, Blüten- und Beerenranken, zuweilen als Mittel- und Ruhepunkt eine Maske, ein Adler; hier eine wagerechte Kette sich durchkreuzender Füllhornpaare, alles höchst elegant.

Die Figur ist in sehr flachem Relief modellirt, nur das Antlitz und der rechte Ellbogen springen völliger heraus, bis zu acht Centimeter Höhe, die Ciselirung sehr vollendet.

Zu Füßen der Figur stehen zwei Wappen, das zur Linken zeigt die vereinigten Insignien der Figueroa (fünf grüne Feigenblätter in goldnem Feld) und der Mendoza (grüne goldgesäumte Binde in rothem Feld) und de la Vega (das Ave Maria). Das zur Rechten die der Cordoba, Herren von Aguilar (drei rothe Binden in goldnem Feld). Von der fast ganz hinter dem Mantel versteckten Hand geht eine Bandrolle aus, das Wappen der



Bronzene Grabplatte in der Kathedrale zu Badajoz
Nach einer Photographie in Holz geschnitten von R. Berthold

Frau berührend. Dieselben Wappen in Marmor stehen auch an der Außenseite der Capelle, die also Eigentum des Ehepaars war. Die Inschrift lautet:

»Grab des Lorenzo Suarez de Figueroa y de Mendoza mit Donna Isabel de Aguilar, seinem Weibe. Dieser that in der Jugend nach Art der Jahre, und in den Waffen hielt er es wie sich's gebührte. Danach ward er dem Rathe Ihrer Hoheiten zugesellt, und mehrere male als Gesandter verschickt: so brachte er seine Beschäftigung in Einklang mit den Jahren, und hinterläßt für Nachher dies Denkmal. Was noch weiter mit ihm sich begeben wird, möge sein Nachfolger melden.«

Seltsame Skizze einer Selbstbiographie, die sich der alte Mann hier geleistet! Uebrigens im Stil der Bildnisfigur. Seine staatsmännischen Leistungen erscheinen ihm als Altersbeschäftigung, als es mit dem Degen nicht mehr ging. Und was seine Kriegsthaten betrifft, so hat er es eben gemacht, »wie es sich paßte«, wie es bei jedem seines Standes sich von selbst versteht; auch das ist eine Sache der Jahre, ein natürlicher Ausbruch jugendlicher Lebenskraft. Befremdend bei einem Spanier ist das Fehlen jedes religiösen Elements, in der Inschrift wie in dem Kunstwerk. Daß er bei aller Nüchternheit der Selbsterkenntnis mit sich zufrieden war, ist dabei nicht ausgeschlossen. Denn die Vorstellung hat ihn offenbar beherrscht, sein äußeres Selbst, das Ergebnis dieses bewegten Lebens, in genauestem, ehernen Conterfei der Nachwelt zu erhalten.

Nach dem Schlußsatz der Inschrift hat Don Lorenzo das Denkmal selbst bestellt, und die Modellirung nach dem Leben ist ja auch unverkennbar. Die uns am meisten interessirende Frage wäre nun: Wo? Bei dem Fehlen aller Urkunden oder Nachrichten in Badajoz, dürfte der nächstliegende Weg sein, dem Manne auf seinen Reisen zu folgen.

Der Name Lorenzo Suarez de Figueroa ist in den Adelshäusern von Estremadura, Andalusien und Guadalajara häufig. Eine lange Reihe so sich schreibender Herren findet sich im Stammbaum der Grafen und Herzoge von Feria, die durch mehr als zwei Jahrhunderte dem Staate Heerführer, Vicekönige und Gesandte gestellt haben. Seit dem Maestre von Santiago, Lorenzo, der 1409 in Sevilla starb und auch der Ahn unseres Mannes ist, besaß die aus Galizien stammende Familie der Suarez de Figueroa die Stadt Zafra in Estremadura, wo dessen gleichnamiger Enkel 1434 den Grundstein des Alcazar legte. Dieser Lorenzo wurde 1460 zum Grafen von Feria erhoben, und der fünfte Graf, Don Gomez (1514, † 1571) erhielt den Herzogstitel. Es ist derselbe, der mit Philipp II. nach England ging und sich mit Lady Jane Dormer vermählte.

Man hat nun unsern Lorenzo in dessen Nachfolger, dem zweiten Herzog von Feria, Lorenzo Suarez de Figueroa y Cordoba erkennen wollen[1]). Dieser Staatsmann Philipps II., 1529 in Mecheln geboren,

[1]) ESPAÑA. Estremadura. Por D. NICOLAS DIAZ Y PAZ. Barcelona, 1889. S. 125. 552.

ward zur Thronbesteigung Clemens' VIII. nach Rom entsandt, und starb, nachdem er Catalonien und Sicilien regiert, 1607 zu Neapel. Allein dies ist nach Namen, Costüm und Paläographie des Denkmals unmöglich. Der Titel *altezas* für spanische Souveräne ist von Carl V. abgeschafft worden. Zum Ueberfluß steht in S. Clara zu Zafra das Grabmal dieses Herzogs und seiner zweiten Gemahlin Isabel de Mendoza († 1593) nebst ihrem frühverstorbenen Sohne.

Den Namen Lorenzo Suarez de Figueroa y Mendoza (auch M. y F.) führte ferner ein Mitglied der Familie Mendoza, der dritte Sohn des Iñigo Hurtado de Mendoza, ersten Marques von Santillana, und zwar von seiner Mutter Catalina Suarez de Figueroa, der Tochter jenes Meisters von Santiago. Er ist der erste Graf von Coruña. Auch an ihn hat man gedacht. Name und Zeit stimmen, anderes aber läßt sich nicht vereinigen; seine Frau hieß Isabel de Borbon.

Ich glaube in unserm Lorenzo einen Staatsmann dieses Namens zu erkennen, der einer Nebenlinie der Feria angehört und von Ferdinand dem Katholischen mit Sendungen an italienische Höfe betraut wurde. Ein Mann, der an den für die Umgestaltung der Machtverhältnisse auf der Halbinsel entscheidenden Vorgängen des Jahrzehnts um 1500 erheblichen Anteil hatte, obwohl er freilich in der Geschichte gegen die im Vordergrund stehenden großen Gestalten eines Gonzalo de Cordoba und König Ferdinand selbst zurücktritt. Ihm hat Oviedo, der ihn gekannt, in seinen (handschriftlichen) Quinquagenas eine magere Biographie gewidmet[1]. Er sowie Zurita und Petrus Martyr nennen ihn Bruder des damals gleichfalls nach Italien gesandten Garcilasso de la Vega, Großcomturs von Leon und Vaters des als *principe de la poesia española* gefeierten gleichnamigen Dichters, dessen Oheim also unser Lorenzo war. Ihr Vater Pedro Suarez de Figueroa, ein jüngerer Bruder jenes ersten Grafen von Feria, war ein Sohn der Elvira Lasso de la Vega, Tochter des Diego Hurtado de Mendoza, Großadmirals von Castilien; er ist der Gründer der Nebenlinie der Herren von Batres, Cuerva und späteren Grafen de los Arcos. Diese Linie zog den Namen de la Vega dem Namen Suarez de Figueroa vor. Von jener Großmutter Elvira führte Lorenzo den Namen Mendoza, welcher ruhmreichen Familie anzugehören er sich einmal vor dem venezianischen Senat rühmt. Er war also von sehr erlauchtem Stammbaum: Urenkel des gleichnamigen Meisters von Santiago und des Großadmirals Diego de Mendoza, Großneffe des in der Geschichte der altspanischen Dichtung gefeierten Marques von Santillana, und außerdem verschwägert mit Gonzalo de Cordoba, dem großen Capitän und Eroberer Neapels.

Außer jenem diplomatischen Jahrzehnt ist von Lorenzo's Leben nicht viel bekannt. Er spricht von kriegerischen Jugendjahren: während des

---

[1]) Biblioteca nacional. Mss. Y—59, pag. 433. Bata. 1a. Quinq. 3a. Dial. 44. Er nennt ihn Lorenzo Suarez de la Vega.

Kampfes um Granada, wo sein Bruder Garcilasso sich hervorthat, wird er nicht zu Hause geblieben sein. Sein Haus stand (nach Oviedo) in Badajoz; für eine seiner Burgen hat ihm die Signoria einmal zwei Feldschlangen *(falconeti)* verehrt. Aber er wird früh dem Hofe gefolgt sein: dort bekleidete er das Amt eines *maestresala* (praegustator), und saß im Rat von Castilien. Dieser enge Verkehr mit dem König war seine Schule in der Staatskunst[1]). Gelehrt-humanistische Bildung hat er nicht besessen. Er war zweimal verheiratet; aus erster Ehe stammte Gonzalo Ruiz de la Vega, ebenfalls *maestresala* und Orator. Spät hat er noch eine zweite Ehe geschlossen, kurz vor seiner Sendung. So zog sich durch jene bewegten Jahre auf italienischer Erde das Verlangen nach dem fernen häuslichen Glück; eine kurze Rückkehr wurde ihm auch zweimal verstattet.

Als Carl VIII. sich zu seinem Zug nach Neapel rüstete, hielt König Ferdinand, von dem der Franzose nach dem Vertrag von Barcelona (19. Januar 1493) keine Störung befürchtete, die Zeit gekommen, »sich mit Freunden zu umgeben«, d. h. er beantwortete das Abenteuer des phantastischen Jünglings mit einer in tiefes Geheimnis gehüllten diplomatisch-militärischen Campagne in *seinem* Stil. Während er, besorgt um Sicilien, eine Flotte rüstete — gegen den Türken — deren Landungstruppen Gonzalo de Cordoba befehligte, sandte er fünf Geschäftsträger an die italienischen Staaten und an Maximilian: Garcilasso de la Vega an Alexander VI., Juan de Deza an Ludwig den Mohren, Juan de Albion und Antonio de Fonseca zum Wormser Reichstag und dann hinter dem französischen König her, wo Fonseca zu Velletri vor dessen Augen das Vertragsinstrument von Barcelona zerriß. Alle diese Männer waren Zöglinge des in jener Zeit unerreichten Meisters der Politik, der gescheiteste aber Lorenzo Suarez, dem denn auch Venedig zugedacht war. Denn bei der Nachbarschaft Frankreichs, bei dem zurückhaltenden, offenem agressiven Vorgehen abgeneigten Charakter dortiger Politik und bei der hohen Meinung, die man in Spanien von den Venezianern als den ersten Staatskünstlern der Welt hatte, hielt Ferdinand hier die Partie für die schwierigste.

Don Lorenzo traf im Jahre 1494 in Venedig ein. Er bewohnte die Casa Correr, wo auch sonst den Oratori vom Staat Wohnung angewiesen wurde; er erhielt monatlich hundert Ducaten. Später erzählte er, der König habe seine Mission damals auf zwei Monate bestimmt; daraus seien fünf Jahre geworden. Während dieser Zeit waren die Brüder Marco und Agostino Barbarigo Häupter des Staats.

»An dem guten Abschluß der heiligen Liga,« sagt Zurita, »hatte die

---

[1]) Uno de los mejores discípulos de la Escuela fecunda y magisterio feliz del Rey Don Fernando. PEDRO ABARCA, Los Reyes pe Aragon. Salamanca, 1684. II, 319. Nachrichten über seine diplomatische Thätigkeit finden sich zerstreut bei ZURITA, Anales de Aragon, V u. VI, und MARIN SANUTO, I Diarii, Tomo I—V.

Klugheit, die Geschicklichkeit, das große *ingenio* und Ansehen beider Brüder erheblichen Antheil.« Dieser Abschluß war schon Thatsache, ehe noch der französische Gesandte, Philipp de Comines, die Instruction Lorenzo's ergründet hatte. Bei dessen Abschied (1498) stellte die Regierung in einem Schreiben an den König seinem Gesandten das Zeugnis aus, »daß er die Verhandlungen mit der höchsten Gewissenhaftigkeit, Mäßigung und Gewandtheit, Klugheit, Redlichkeit und mit einer Würde und Eleganz der Rede geführt, wie wir es bei wenigen noch gesehen haben«.

Am 1. December 1499 landete Lorenzo zum zweitenmal in Genua, diesmal, um sich an den römischen Hof zu begeben. Es war nach dem Ende des ersten neapolitanischen Feldzugs und dem Friedensschluß vom 5. August 1498. Sein Bruder Garcilasso schien dort in eine schwierige Lage geraten, er war mit Alexander VI. ganz zerfallen, gegen den er sich mit rücksichtsloser Schärfe ausließ. Der Papst war gereizt durch die Vorstellungen, die er ihm wegen seines Privatlebens zu machen gewagt hatte, und infolge der scharfen Begrenzung curialer Ansprüche durch die spanischen Monarchen. Im Jahre 1498 erschienen zwei portugiesische Oratori mit der Weisung den Papst zu brüskiren *(con garbe* [i. e. agri] *parole)*. Es kam zu heftigen Scenen, der eine drohte, er wolle vor ganz Italien zeigen, daß Alexander Borgia kein wahrer Papst sei, worauf dieser schrie, er werde ihn in die Tiber werfen lassen, und sogar die Ehre der Königin angriff. Indeß der Papst hatte den nervus rerum Spaniens in der Hand; man mußte von ihm die Gewährung der Bulle der Cruzada zu bekommen suchen. Er hatte sie zwar versprochen, jedoch unter der Bedingung, daß die Flotte gegen die Türken segle, und nach seinem Befehl vorgehe. Diese verfahrenen Verhältnisse sollte Lorenzo wieder in Ordnung bringen, hatte aber gemessene Instruction, im Fall abschlägigen Bescheids abzureisen. Es kam noch einmal zu lauten Worten und der Papst rief: 200000 Ducaten Kriegscontribution sind ein unerhörtes Präsent! Zum Schluß aber wies er den Cardinal von Modena zur Ausfertigung der Bulle an. Als des Papstes Tod befürchtet wurde und Caesar Borgia eine Vergewaltigung des Conclaves vorbereitete, veranlaßte Lorenzo im Einverständniß mit den ihm ergebenen Cardinälen den Gonzalo zu einer erfolgreichen Flottendemonstration. Das Ende Caesars (9. Januar 1503) hat er prophezeit, er berief sich auf die alte Erfahrung: *nullum violentum est perpetuum.* — Dieser römische Aufenthalt dauerte bis Mitte Mai 1501. Für die Vertretung während des zweiten Feldzugs Gonzalo's, der mit dem Abzug der Franzosen und der Annexion Neapels endigte, hatte der König Francisco de Rojas bestimmt. Dieser war des großen Capitäns diplomatischer, finanzieller und militärischer Beistand und Rückhalt.

Es folgt Lorenzos dritte und letzte Italienfahrt.

Am 13. Juli 1502 unterzeichnete Ferdinand zu Toledo ein zweites Beglaubigungsschreiben Lorenzo's bei der Signoria von Venedig. Doge war Leonardo Loredan. Auf der Hinreise, in Saragossa, trifft ihn Petrus

Martyr d'Anghiera; dieser schreibt der Königin über ihn (Epist. 246) und tadelt, daß man einen Orator nach Venedig schicke, der kein Latein spreche noch verstehe.

Diesmal warf Lorenzo die Maske ab: der König will den Krieg, erklärt er rund, er will Neapel besitzen, wie er Spanien besitzt. Er fand als Vertreter der französischen Interessen und Unterhändler für die Liga mit Venedig einen Mann, dem er sich mehr als gewachsen dünkte: Janus Laskaris, einst Lehrer der griechischen Sprache zu Florenz, wo ihn George d'Amboise, der Cardinal von Rouen, kennen gelernt und mitgenommen hatte. Sehr spanisch ist es, wenn Lorenzo es als Mangel an Rücksicht gegenüber der Signoria bezeichnet, »daß Frankreich ihnen einen Griechen schicke, der aus den Schulen kommt. Die Monarchen ständen sich gleich, nicht die Gesandten, denn er sei vom Hause Mendoza, *principal di Spagna*«.

Noch einmal schöpften die Freunde Frankreichs Hoffnung, als sein bester Heerführer De la Tremouille mit einem weitüberlegenen, wohlgeschulten Heer die Alpen überschritt. Der feurige Franzose, ungeduldig sich, am liebsten persönlich, mit Gonzalo zu messen, ließ Lorenzo sagen: Da er, wie er vernommen, ein Verwandter Gonzalo's sei, so thue er ihm zu wissen, daß er zweitausend Ducaten darum geben würde, sich mit jenem im freien Felde von Viterbo zu treffen. Lorenzo sandte ihm zurück: Nemours (der bei Cerignola gefallen war) würde ebensoviel gegeben haben, dem Gonzalo *nicht* in Apulien zu begegnen. Er möge sein Geld behalten und mit seinen Leuten durchbringen, aber weiter hinten als Viterbo.

Lorenzo's Auftrag war, für den nahenden Entscheidungskampf um den Besitz Neapels ein Bündnis zu stande zu bringen, »eine Liga zwischen Papst, Kaiser, England und Venedig zur Erhaltung ihrer Staaten«. Eine aussichtslose und undankbare Mission! Bei jedem Anlaß bringt er im Senat sein Thema in Erinnerung, und stets folgt dieselbe allgemeine, ablehnende Antwort. Ebenso bei jedem seiner Anträge, der der Neutralität zu nahe tritt. »Es ist eine Institution unsrer Republik,« sagt der Doge, »nie Krieg anzufangen, wir führen nur Verteidigungskriege.« Aber er hatte sich in den Kopf gesetzt, zur Herbeiführung dieses Bundes von der Vorsehung berufen zu sein. Spanien und Venedig, predigt er, sind durch Gemeinschaft der Interessen, ja durch Gleichartigkeit des Staatswesens auf einander angewiesen; beide sind gleich sehr bedroht durch den mächtigen und verwegenen Nachbar; Neutralität ist für den ersten Staat Italiens unhaltbar.

Es wäre wohl nach dem Herzen der Venezianer, giebt er zu verstehen, daß beide Nationen aus Italien entfernt würden. Daran ist aber nicht zu denken, denn wo wäre die Macht, die das fertig bringen könnte? Für den praktischen Staatsmann wird also die Frage sein, welches von beiden Uebeln das kleinste? Nun ist Spanien die Partei, so am wenigsten will (d. h. nicht die Lombardei). Auf Neapel freilich hat es ein Recht, auch

ist sein Besitz nun Thatsache, ein Geschenk der Vorsehung. Die Franzosen, diese anmaßende Nation, sind, das ist bekannt, mit jeder Nation unverträglich. Wenn also die Venezianer Ferdinand helfen, das Seine zu verteidigen, so verteidigen sie damit sich selbst. Der Sieg Spaniens ist die Befreiung Italiens. Die Mitwirkung an dieser Befreiung betrachtet er als sein großes Lebenswerk. »Es scheint mir,« sagt er in einer seiner letzten Reden, »vom Himmel verordnet, daß ich nicht nach Venedig kommen kann, außer zu diesem Zweck. Und wie zuerst, durch meine Vermittelung und Bemühung, dank der Macht und dem Ansehen des spanischen Königs, Italien befreit worden ist, so wird es nun ganz von der gegenwärtigen Unterdrückung erlöst werden.«

Obwohl man nun im Colleg dies alles bald auswendig wußte, so verstand doch Lorenzo die Kunst, selbst unter so erschwerenden Umständen nicht langweilig zu werden. Die Wiederholung war, dank den nie versagenden Einfällen, Finten seiner diplomatischen Taktik, immer neu, und selten verließ ihn die gute Laune. Und oft fand er Gelegenheit zu hochgedankten Gefälligkeiten, die dann jener These neue Belege zuführten. Bald erörtert er in »langen, sententiösen« Staatsreden politische Gesichtspunkte; bald, nach einer Siegesdepesche, versucht er es mit Ueberrumpelung. Jetzt ist's Zeit, ruft er, als Gaeta genommen ist (8. Januar 1504). Oder er schildert die Schönheit dieses Zusammenwirkens, indem er den Senatoren den gemeinsamen Seesieg Pesaro's und Gonzalo's über Bajazet und die Einnahme von S. Georg in Cefalonia vormalt. Es kam gelegentlich aber auch zu zornigem Wortwechsel zwischen ihm und dem Dogen *(alte e gran parole)*, z. B. bei einer abgeschlagenen Sendung von Zwieback nach Apulien (10. März 1503). Sein Element ist das leichte Gefecht, die Debatte im Format der Plauderei, das überraschende Aperçu, die prompte Erwiderung, in allen Abtönungen von Witz, Spott, Ironie, Wortspielen, Ausfällen von verblüffender Offenheit, Fabeln, Geschichten und Sentenzen. *E bon motizator*, sagt Sanuto, und auch Oviedo kannte ihn von dieser Seite aus Spanien[1]).

Als er nach dem Eintreffen einer Siegesnachricht (17. März 1503) in den Saal tritt, beginnt er: »Ich weiß nicht, soll ich die Illustrissima Signoria beglückwünschen wegen des Glücks ihrer Freunde, oder mein Beileid ausdrücken wegen des Unglücks ihrer Bundesgenossen«; worauf der Doge: »Wir sagen mit Christus: *Gaudere cum gaudentibus et flere cum flentibus.*« Am 28. December 1502 erscheint er plötzlich in französischer Tracht. Der alte Loredan bemerkt lächelnd: »*Magnifico oratore, seti vestito a la francese?*« — »Ich bin ihnen so gut, daß ich nichts drinnen behalten

---

[1]) Un cavallero muy entendido y de mucho reposo e onesto e afable e de linda conversacion e agradecidos dichos. OVIEDO, Quinquagenas a. a. O. Cavallero de singolar prudencia y gran cortesano. ZURITA, Anales de Aragon. V, 57.

kann und alles nach außen wende.« *(Li voglio tanto bene, che non tengo nada dentro, ma tutto sacho fuori[1]).*

Aber auch seine Landsleute bekommen ihr Theil: In Spanien, sagt er, gebe es einhundert gescheite Leute: fünfzig in Castilien, vierzig in Catalonien, zehn in Navarra und Aragon, und keinen einzigen in Portugal (seinem nächsten Nachbar).

Wenn nun auch das hohe Colleg diesmal den Ueberredungskünsten D. Lorenzo's widerstanden hat: gewiß ist, daß er Zuneigung und Vertrauen Aller gewonnen hatte. »Sie alle ehrten und liebten ihn wie einen Vater«, sagt Zurita. Und Alexander VI. besorgte, die Signoria werde alles thun, was er wolle (Sanuto, 24. December 1502).

Der Gesandte war in diesen Jahren gichtleidend, im Frühling sucht er gewöhnlich auf Landhäusern des Festlandes, in Padua, Erholung. Er hatte einen jüdischen Arzt, Joseph, dem er die Erlaubniß erwirkt, für die Dauer seines Aufenthaltes das schwarze Barett zu tragen. Am 27. Februar 1504 erscheint er im Colleg und sagt: »Es ist Zeit heimzukehren. Ich habe eine junge Frau, keine Kinder, und wenn die Signoria ihren Orator dort wechselt, werde auch ich um meinen Abschied bitten.« Noch hatte er mit dem Dogen der Weihnachtsmesse des Jahres 1505 in S. Marco beigewohnt.

Am 2. März 1506 meldet Sanuto: »An diesem Tage, zur 23. Stunde, starb Domino Lorenzo Suarez di Figarola, der sehr vortreffliche Orator des Königs von Spanien, welcher zweimal in diesem Lande Orator gewesen ... Er war wenig gesund und starb an der Auszehrung. Und man wisse, er hatte mehrmals seinen König um Erlaubnis gebeten, nach Hause zurückzukehren; und er hatte sich hier einen schönen Sarg von Bronze machen lassen und nach Spanien geschickt. Heute nun, eine Stunde nach seinem Tode, kamen Briefe aus Spanien, mit der Erlaubnis, die ihm der König gab, heimzukehren, unter Zurücklassung seines Sohnes,

---

[1]) Hier sind einige von den Sentenzen, die der staatskluge Senator für wert hielt, in sein Tagebuch eingetragen zu werden.

Il tempo guadagna ogni cossa, ma è a comparation dil stomaco, che bisogna darli cibo e non aspetar, d. h. die Zeit bringt alles, aber nur dem Thätigen. V, 158.

Quando il focho è impiado, bisogno butar legno suso e non aqua. Ist die Sache auf des Schwertes Spitze gestellt, so darf man nicht neutral bleiben. V, 542. 15./XII. 1502.

Una manestra a un tempo è medicina, a l'altro è arsinicho. In der Politik ist keine Handlung an sich gut oder schlimm, ihren Wert machen die Umstände. V, 710.

Daß man die Conjunctur oder den Moment der Nachfrage ergreifen soll, erläutert ein Geschichtchen. Ein Mohr von Granada hat einem Spanier seine Frau geraubt, dieser bietet ihm 1000 Ducaten Lösegeld. Jener verlangt mehr. Der Gatte: Moro, non andar via, tuo' li 1000 ducati, che poi partido e passato la montagna con mia mojer, che più non la veda, non ti darò un duchato. V, 235.

Son alcune chose ch'è meglio far cha dir. Wo etwas förmlich nicht gewährt werden kann, soll man es nehmen und dem Andern anheimstellen, ein Auge zuzudrücken. V, 227.

La guerra è mal, et è bona per far bona pace.

Don Consalvo Ruiz, als Orator seiner Hoheit; so daß also Gott nicht wollte, daß er bei Lebzeiten diese Freude habe ... Es ward beschlossen von der Signoria, ihm sehr große Ehre zu erweisen, und so wurden am Morgen, in S. Marco, doppelte Glocken geläutet, um solchen Tod anzuzeigen, wie man für die Procuratoren läutet.«

Die Exequien wurden in S. Stefano angeordnet. Beim Anbruch der Nacht wurde die Leiche nach dem Kirchlein S. Basso übergeführt. Am 4. März wurden die Geschäfte der Piazza geschlossen. Voran im Trauerzug bewegten sich sämmtliche Bruderschaften, die Klöster, die Priester, die Domherren von Castello und S. Marco, zusammen 160 Wachskerzen; dann kam der Fackelzug der Schiffer. Die Leiche wurde von den Brüdern von S. Marco getragen, er lag auf einer Decke von Goldstoff, »er schien zu schlafen«, voran seine achtzehn Diener. Hinter ihr schritt der Doge Loredan in carmesinrothem Sammetmantel, der Patriarch und der Sohn des Verstorbenen; dann Janus Laskaris, zwei Bischöfe und ein englischer Maltheser. Die Patrizier in Schwarz, die Signoria in Violett, diese begleitet von den Pregadi. Ein Baldachin stand in S. Stefano aufgerichtet, wie bei den Exequien der Dogen.

Bei dieser Gelegenheit erfährt man also, daß er sich jenes Bronzeepitaph in Venedig hatte anfertigen lassen und bereits einige Zeit vor seinem Tode nach Badajoz vorausgeschickt[1]). Es fällt hiernach wohl in die Jahre 1503 bis 1505.

Auffallend ist die Bezeichnung *archa,* d. h. Lade, Sarg. Danach wäre das Monument ursprünglich eine Tumba gewesen und unsere Platte nur ein Fragment: der Deckel. Merkwürdiger Weise bewahrt die Capelle noch eine zweite Bronzetafel von fast gleicher Breite und der ungefähren Höhe einer solchen Arca, deren Seitenteil sie gewesen sein könnte. Sie enthält ebenfails die beiden Wappen, nebst dem Hexameter, in dem auch die Religion zum Wort kommt:

SOLA SALVS SERVIRE
DEO SVNT CETERA
FRAVDES

Dann wäre also die Lade etwa später, als man solche hohe Tumben aus der Mitte der Capellen entfernte, auseinandergenommen worden; man hätte die Reste unter dem Fußboden beigesetzt und mit dem Deckel als Grabplatte die Stelle bezeichnet.

Indeß sprechen andere Gründe gegen diese Vermutung. Die gemeinsame Inschrift für beide Gatten paßt nur für die Deckelplatte einer Gruft. Die Wittwe Isabel de Aguilar ist freilich nie in der Capelle beigesetzt worden, sie ruht in dem von ihr 1519 gegründeten Kloster Santa Ana.

---

[1]) Et si havia fato far qui una archa di bronzo bella, et mandata in Spagna. SANUTO VI, 305.

Und da man bei der kürzlich vorgenommenen Entfernung der Platte aus der Capelle keine Gruft und keine Reste gefunden hat, so ist denkbar, daß auch die Leiche Don Lorenzo's an einem andern Ort beigesetzt worden ist.

Jenes Madonnarelief über dem Altar steht aber ohne Zweifel zu dem Denkmal in Beziehung, es war von dem Gesandten in Italien erworben worden.

Was den Künstler oder das Atelier betrifft, so lassen uns die Nachrichten im Stich. Die Figur berührt uns in der italienischen Umgebung ohne Zweifel fremdartig: doch wird man wohl kaum an einen ausländischen Meister denken können. Wie sollte der hochangesehene, in engem Verkehr mit den Nobili des Senats lebende Gesandte darauf verfallen sein, in der Blütezeit venezianischer Metallplastik etwa einen Wanderkünstler zu wählen! Der fremdartige Zug kommt nicht auf Rechnung von Stil und Technik. Diese Figur ist eben unter den Augen und genau nach den Angaben des wunderlichen Mannes modellirt worden, eines Originals ersten Ranges, der im Selbstgefühl der Nation und des Standes, sein Conterfei getreu bis auf die Seltsamkeit der Tracht, wie im Spiegel sehen wollte. Schaltet man aber dies stoffliche Element aus, so wird man die Figur eines großen Meisters würdig finden. Mir ist kaum eine lebendigere, in Geist und Kraft individueller Charakterisirung gleichwertige Grabfigur bekannt. Wenn man es aber wagen will, eine Vermutung auszusprechen, so dürfte der treffliche Bronzeguß, die Uebereinstimmung der ebenso edlen wie reichen Ornamentik nahe legen, an Alessandro Leopardi zu denken, der damals mit den Standartenhaltern des Markusplatzes (1501—5) beschäftigt war. Wenn der spanische Gesandte nach einem empfehlenswerthen Arbeiter in Metallplastik fragte, so konnte man ihm wohl keinen andern nennen, als diesen in der Zecca angestellten Meister, und bei der hohen Gunst, die Lorenzo in den Regierungskreisen genoß, wird er sich auch den Wünschen und Launen des alten Herrn gern gefällig gezeigt haben.

Wenn aber die technische und stilistische Behandlung des Metallreliefs, die den Medailleur verräth, die sorgfältige, fast nüchterne Porträtirung bis in die Einzelheiten der Tracht, in der Art venezianischer Bildhauer ist, so scheint die in Denkmälern dieser Klasse ungewöhnliche Darstellungsweise auf ausdrückliche Anweisungen des seltsamen Mannes selbst zurückzugehen. Denn hier ist der ernsten, kirchlich-sepulcralen Bestimmung nicht das geringste conventionelle Zugeständnis gemacht. Selbst ein Maler jener Zeit würde wohl kaum auf eigene Hand so rücksichtslos realistisch vorzugehen gewagt haben. Die Auffassung ist malerisch. So pflegte Tizian seinen Personen gewisse für Amt, Stand, ja persönliche Art bezeichnende Stellungen und Gebärden zu geben, bis zur Andeutung einer Situation. Natürlich wird es Niemandem einfallen, hier an irgend einen Zusammenhang mit dem damals sehr jungen Tizian zu denken.

Aber nahe liegt es, zum Vergleich ein vierzig Jahre späteres Werk von ihm herbeizuziehen: das Bildnis eines Nachfolgers, ja Verwandten Don Lorenzo's, des Diego de Mendoza, im Pitti (215), 1541 gemalt. Dies trotz aller Uebermalungen mit dem unvertilgbaren Gepräge des Meisters gekennzeichnete Gemälde ist gleichfalls in ganzer Figur. Wie Vasari bemerkt, war dies hier zum ersten male versucht worden, ohne Zweifel ebenfalls auf Verlangen des Gesandten Carls V.

Welche Wandlung aber ist in jenen vierzig Jahren in der Erscheinung dieser Herren vorgegangen! D. Diego's Auftreten ist stolz und fast geziert vornehm; in der Mitte der geräumigen Palasthalle hat er sich breit vor uns aufgepflanzt, aber sein kalter Blick geht seitab, in die Ferne, an dem Betrachter vorbei, ihn übersehend. In diesem von nun an stehenden Zug spiegelt sich die Wirkung der Erbschaft großer Erfolge und der Gewohnheit des Gebietens in fremdem Hause auf Selbstgefühl, Charakter und Benehmen.

Hingegen D. Lorenzo giebt sich noch ganz als Mann der alten Zeit, einer Zeit weltumgestaltender Großthaten, die aber noch nicht großthat. Seine schlichte, von dem starren Mantel umhüllte Gestalt berührt uns altväterisch bürgerlich, wie Holbeins und Bellini's Bildnisse der Großen. Der unter den schroffen Wölbungen der Brauen vordringende Seitenblick, später hochfahrend, geringschätzig, ist nur beobachtend, nicht ohne einen Zug von Schlauheit. Die Stellung hat in ihrer Nachlässigkeit sogar etwas von Ablehnung repräsentirender Grandezza, z. B. die Art, wie er den Degen hält, gleich einem Spazierstock, oder wie die übermäßig schweren Schuhe sich auf der Tafel breit machen dürfen. Auch darin erinnert er an seinen Lehrmeister Ferdinand, der einmal einen feinen Mann bei Hofe auf sein königliches Wams aufmerksam machte: »Ausgezeichneter Stoff das, hat schon drei Paar Aermel ausgehalten.«

IV

BARTOLOMÉ ORDOÑEZ

UND

DIE KOENIGSGRAEBER ZU GRANADA

(Jahrbuch der Königlich Preußischen Kunstsammlungen XII. 1891.)

Im Jahre 1871 erschien zu Massa ein Büchlein mit obigem Namen auf dem Titel[1]) — eigentlich als Probe eines geplanten Werkes über die Künstler der Lunigiana, das leider nie herausgekommen ist. Die darin mitgeteilten Actenstücke verbreiteten Licht über die Lebensumstände zweier wenig bekannten Bildhauer — von dem Italiener wußte man bis dahin nicht einmal den Familiennamen —, sie enthielten aber auch lang gesuchte Aufschlüsse über ein altberühmtes Denkmal Spaniens; sie stellten endlich Fragen und gaben Rätsel auf, geeignet in verschiedener Richtung die Forschung anzuregen.

Das Testament des Ordoñez

Unter den Documenten befinden sich die Testamente zweier Bildhauer, das eine aufgestellt vor dem Antritt einer Reise nach Spanien (1512), das andere in der Gewisheit der nahen letzten Reise. Dies Instrument, ausgefertigt am 5. December 1520 vom Notar Galvani, wenige Tage vor dem Tode des Erblassers, an dessen Krankenbett in der Canonica von S. Andrea zu Carrara, besagte, daß Bartolomé Ordoñez neuerdings aus Spanien dorthin gezogen sei, um mehrere ihm in seiner Heimat erteilte Aufträge auszuführen, vier Marmorgrabmäler, zwei für noch Lebende, zwei für Verstorbene.

Die vier Denkmäler waren gleichzeitig in Arbeit, Lombarden und Florentiner in der Werkstatt eifrig beschäftigt, als der Tod den leitenden Meister plötzlich abrief. Erfüllt von der Hoffnung, seine Monumente in kurzer Frist dem Vaterlande zuzuführen, einen Lorbeer zu empfangen, wie er noch kaum einem Kunstgenossen dort beschieden gewesen, muß er sich darein ergeben, seine Werke in fragmentarischem Zustand, in Gestalt eines kleinen Museums teils fertiger, teils nur skizzirter, nicht einmal vollständiger Stücke im Stich zu lassen, ihre Beendigung fremden, italieni-

[1]) Sopra DOMENICO FANCELLI FIORENTINO E BARTOLOMMEO ORDOGNES SPAGNOLO e sopra altri artisti loro contemporanei che nel principio del secolo decimosesto coltivarono e propagarono in Ispagna le arti belle italiane. Memorie estratte da documenti inediti per cura del canonico PIETRO ANDREI. Massa, Tip. di C. FREDIANI 1871. 83 pp.

schen Händen zu übergeben. Wenn das Testament die Hauptteile als fertig bezeichnet, so sind damit die Statuen gemeint: die zahlreichen Reliefs, Statuetten, die Ornamente waren, dem sofort nach dem Tode aufgenommenen Inventar der Bottega zufolge, noch weit zurück. Dem Sterbenden blieb nichts übrig, als möglichst für Garantien zu sorgen, daß die Arbeit nach seinen Entwürfen[1]) durch ihm bekannte zuverlässige Meister und Gehilfen, und zugunsten seines unmündigen Sohnes und Erben zu Ende geführt werde. Er macht also die namhaft, denen er die Fortsetzung der einzelnen Stücke übergiebt, sowie die, so sie einst ihren Bestimmungsorten zuführen und aufstellen sollen. Alles scheint übrigens nach seinem Wunsch geschehen zu sein. Die Denkmäler stehen, mit einer Ausnahme, noch heute an den Orten und in den Kirchen, für die sie in Auftrag gegeben waren.

Zwei dieser Aufträge kamen von Spaniens König, nunmehr auch römischem Kaiser, Karl V, der zwei Mitglieder seines Rates mit der Ausführung betraut hatte: Antonio de Fonseca, »Großschatzmeister« *(contador mayor)* und *Capitan general* (Feldmarschall) von Castilien, und dessen Bruder, Juan Rodriguez de Fonseca, Bischof von Burgos[2]). Das dritte und vierte Denkmal waren eben diesen Fonseca gewidmet. Von diesen erfuhr man zuerst aus dem Testament; jene kaiserlichen Denkmäler aber waren von jeher wohlbekannt, und bei dem einen sogar der Name des Meisters bereits vor hundert Jahren ermittelt worden. Es ist das Marmorgrab des Cardinals Ximenes († 1518) in Alcalá. Als Cean Bermudez den Namen Ordoñez, damals ein *ineditum*, im Archiv des Collegs von San Ildefonso fand, bemerkte er: »Wieviele Werke, die man Berruguete, Vigarny und vielleicht Becerra zuschreibt, mögen von diesem großen Meister sein; die Zeit wird sie an den Tag bringen«[3]). Diese Prophezeiung war nun erfüllt.

Das andere kaiserliche Monument, bezeichnet *Catholici Regis et Reginae Hispaniae*, glaubte man wiederzuerkennen in dem Grabmal Ferdinands von Aragon († 1516) und Isabellens von Castilien († 1504), in der von ihnen als Ort ihrer letzten Ruhestätte erbauten *Capilla Real* zu Granada. Jener Titel ist zuerst diesen beiden von Papst Alexander VI. verliehen worden. Seit 1602 steht ihm zur Seite auch das Denkmal ihrer Nachfolger, Philipps des Schönen und seiner Gemahlin Johanna. Beide Grabmäler sind Kenotaphe: die Fürsten ruhen in der Gruft darunter, geborgen in bleiernen Särgen.

Um sich das Aufsehen vorzustellen, welches die Veröffentlichung des carrarischen Instruments machte, muß man wissen, daß bisher Archive

[1]) Rimanendo solo a farsi gli ornamenti di quella (Madonna) secondo il *disegno* lasciato dall' Ordognez. CAMPORI, Memorie biografiche degli scultori ec. di Carrara. Modena 1873. 349.

[2]) Rev. D. Episcopum de Burgos et illustrem D. Antonium Fonseca, qui curam tenent de dicta seppultura. ANDREI p. 57.

[3]) CEAN BERMUDEZ, Diccionario III, 272. Madrid 1800.

und Chroniken wie Ueberlieferung über den Ursprung dieses prächtigen Mausoleums stumm gewesen waren. Man wußte bis 1871 weder, wann es dort aufgestellt wurde, noch wer es befohlen und bezahlt — ob König Ferdinand selbst, oder Philipp der Schöne, oder Kaiser Karl V. —, noch, was das wichtigste war, wer es gearbeitet, nicht einmal, ob ein Italiener oder ein Spanier. Zuerst hatte Diego Clemencin[1]) auf den burgundischen Bildhauer Philipp Vigarny geraten, der im Jahre 1529 den Retablo derselben *Capilla Real* im Stil der Frührenaissance entworfen hat. Ihm schlossen sich Prescott und Sir William Stirling an[2]). Noch in dem Reisehandbuch Murray's fand man den Namen eines völlig unbekannten Genuesen, Peralta, den auch Passavant herübernahm. Die einzige gleichzeitige Notiz stand in dem *Viaggio in Spagna* des venezianischen Gesandten Andrea Navagero, der im Jahre 1526 dem Kaiser nach Granada gefolgt war. Er sah das Denkmal in der Mitte der Capelle aufgestellt und nahm an, die Monarchen selbst hätten es sich anfertigen lassen: *Quivi fecero fare le loro sepulture di marmo, assai belle per Ispagna.*

Nur einmal, im vorigen Jahrhundert, war ein Licht aufgedämmert. Gaye hatte in seinem Carteggio (1840) selbstbiographische Aufzeichnungen des Bildhauers Raphael Sinibaldi aus Montelupo mitgeteilt, in denen folgendes erzählt wird:

Als Raphael, ein Sechzehnjähriger, in der Werkstatt seines Vaters zu Florenz beschäftigt ist, erscheint dort Giovanni de' Rossi aus Fiesole; er sieht Figuren aus Marmor und Gips von des Jünglings Hand; sie gefallen ihm so, daß er den Alten bittet, ihm den Sohn mitzugeben nach Carrara. Dort habe ein verstorbener spanischer Bildhauer, Ordonio (*valentissimo* nennt er ihn), zwei Denkmäler, »eines Königs von Spanien und eines Bischofs«, unfertig zurückgelassen. Der junge Mensch solle helfen, einige skizzirte Teile in halb und ganz erhabener Arbeit zu beendigen. An dem des Bischofs arbeitete nun Raphael. Gaye knüpfte hieran die (freilich unbeachtet gebliebene) Vermutung, das erstgenannte Denkmal möge das bekannte Ferdinands und Isabellens sein[3]). Da nun Ordoñez auch verordnet, daß sein Werk nach Granada gebracht werden solle, so schien die Frage nach dem »großen Unbekannten« erledigt. Der Canonicus Andrei hatte jene Broschüre der Academie von S. Fernando in Madrid geschickt, und sofort erschien im ersten Bande des Prachtwerks »Spanisches Altertümermuseum«, eine Monographie Pedro de Madrazo's[4]), in der der Verfasser sich

[1]) Memorias de la Academia de Historia V, 576. Madrid 1821.

[2]) PRESCOTT, History of the reign of Ferdinand and Isabella. London 1870. III, 347. W. STIRLING, Annals of the Artists of Spain I, 129.

[3]) Parla probabilmente del monumento eretto a Granata alla memoria del re Ferdinando il Cattolico e della regina Isabella. GIO. GAYE, Carteggio inedito d'artisti III, 585. Firenze 1840.

[4]) Museo español de antigüedades. Madrid 1872, p. 431 ff. Dieses Verdienst wird auch gepriesen in FERN. ARAUJO GOMEZ, Historia de la Escultura en España. Madrid 1885, p. 142 ff.

rühmen konnte, »als der erste in Spanien den Namen Bartolomé Ordoñez unter den Titel seines vorzüglichsten Werkes gesetzt zu haben«. Man hatte sich dort schon gewöhnt, in richtiger Würdigung des Stils, dies Werk für italienisch zu halten, und demgemäß auch die angeblichen Fehler der Renaissance, »Willkür und Mangel an Einheit« darin entdeckt[1]). Die Entdeckung eines nationalen Namens wurde mit patriotischer Genugthuung aufgenommen. Hier war ein Spanier, der, wenn auch in Welschland geschult, den jetzt so hochgeschätzten Quattrocentisten an die Seite gesetzt werden durfte. Und nun fand man auch sofort Züge nationalen Geistes: »einen religiösen, ja mystischen Accent, das nie fehlende Siegel spanischer Kunst zu allen Zeiten«.

Auch der Verfasser hat geglaubt, daß die Acten über diese Urheberschaft nunmehr geschlossen seien. Und was die Forschung nun beschäftigen müsse, sei die Ermittelung des Lebenslaufes und der sonst noch vorhandenen Arbeiten des lange vergessenen Meisters. Dazu bot das Testament wertvolle Winke, und wohlbezeugte Arbeiten gaben eine sichere Grundlage. Diese Untersuchungen erfuhren freilich eine ganz unerwartete Peripetie, als sich herausstellte, daß in dem scheinbar erledigten Proceß doch ein Fehler stecke, der ein Revision nötig machte.

Anfänge in Burgos

Ordoñez stammte aus Burgos *(sculptor de Burgos civitate hyspanie)*. Der in Asturien heimische Name Ordoño ist bekannt aus den ältesten Königsreihen. Es ist nicht der lateinische Name Fortunio, sondern der westgothische Ordoin, angelsächsisch Ordwine, nhd. Ortwein. In einer Kirche von Burgos stand das Grab seines Vaters. Jenes Testament des Sohnes verordnet, daß im Fall des Erlöschens seiner Familie, wenn nach dem einzigen ehelichen Sohne auch die Schwester Marina kinderlos stirbt, die ihr bestimmte Hälfte des Vermögens den Pfarrkirchen von Burgos zufallen soll, und davon über dem Grabe des Vaters ein Marmorbild der Pietas errichtet werden, nebst Weihwasserbecken.

Ob auch seine Anfänge als Künstler in Burgos zu suchen sind? Freilich sind keine Arbeiten von ihm dort überliefert und auch sein Name ist in Künstleracten nicht gefunden worden. Aber er nennt den damals noch dort lebenden Diego Siloe seinen Genossen *(socius)*, was wohl auf eine Verbindung zu Gemeinsamkeit von Arbeit und Gewinn zu deuten ist. Er vermacht diesem alles was er bei ihm in Verwahrung gelassen oder gut hat. Dafür soll Siloe zwei Holzbilder der Heiligen Cosmas und Damian besorgen, für die Bruderschaft des heil. Bartholomäus, seines Namenpatrons.

---

[1]) Franc. PI MARGALL, in *Granada,* Jaen etc., Barcelona 1885, p. 549, vermißt den einigenden philosophischen Gedanken, die Figuren seien *hijos del capricho, defecto capital,* den er in fast allen Denkmälern dieses Stils findet.

Burgos war früher als andere spanische Städte, schon seit Ende des XV. Jahrhunderts der Sitz von Meistern des Renaissancestils; es galt als die Wiege der *obra del romano*. In einem Handbüchlein der classischen Ordnungen, *Medidas del Romano* von Diego de Salcedo, herausgegeben 1526 zu Toledo (die älteste spanische Kunstlehrschrift), werden zwei — es sind die einzigen Architektennamen darin — als Vertreter dieser *obra del romano* ausgezeichnet: Philipp de Vigarni aus Burgund und Cristóbal Andino. Beide waren in Burgos ansässig. Auch die eine Person des Zwiegespräches, ein sonst nicht bekannter Meister Picardo, war Hausmaler des dort residirenden Condestabile von Castilien. Den Vigarni nennt Salcedo einen außerordentlichen *(singularisimo)* Bildhauer und vollkommenen Baumeister, praktisch zu Hause in allen Künsten. Dieser Felipe de Borgoña arbeitete seit 1498 an den drei großen Reliefs des *trasaltar mayor*: figurenreiche Passionsscenen, wohl in der Art seiner heimatlichen Schule, durch italienische Eindrücke verändert. Das Thor von Jerusalem mit seinen korinthischen Pilastern, dem Schild mit der Vase von Burgos und den vier Flügelkindern im Fries, und die zwei Reliefs mit Herkulesthaten sind eine rein italienische Parenthese. Das unter seiner Leitung seit 1499 ausgeführte Chorgestühl enthält in dem alten, unteren Teil Historien in einem dort neuen Flachreliefstil; in die Muschellünetten sind nach lombardischer Art Büsten eingelassen.

Die Eisengitter des *Rejero* und Baumeisters Andino rühmt Salcedo als unerreicht reizvoll *(venusto)* und elegant; in seiner Werkstatt finde man die mustergültigen Formen römischer Säulen und Basen. Er führt das Gitter der Condestabilecapelle (1523) an, das die besten Werke im Reich anerkanntermaßen übertroffen habe. In der That sind die Pilaster und Candelabersäulen, die Bekrönung mit Rauchpfannen, Medaillons und Consolen von classischer Zeichnung.

Jener *socius* des Ordoñez, Diego de Siloe, war auch ein Sohn von Burgos. Sein Vater Gil, der letzte gothische *Imaginero* und phantasievollste Ornamentist Spaniens, hat in seinen späteren Werken bereits Motive des neuen Stils in diese wundersamen Steindichtungen verwoben. Diego tritt dagegen von Anfang an als Mann des neuen Bekenntnisses auf. Seine früheste beglaubigte Schöpfung, die weltbekannte, an der Wand des nördlichen Querhauses schwebende Freitreppe (1519), zu der der Franzose Hilario das bizarre Eisengeländer lieferte, bekannt aus Robert's Aquarell, hat von jeher die Maler bestrickt. Den Sarcophag des Bischofs Acuña schmücken große Medaillons weiblicher Allegorien, in spanischer Art am Boden sitzend, das Relief zart, fast *schiacciato*. Im Jahre 1525 ging er nach Granada als Baumeister von S. Gerónimo, bald darauf vertraute man ihm den Bau der Kathedrale, der ersten spanischen Kirche in rein classischen Formen. Aus Burgos verpflanzte er an die Gestade des Genil jene malerischen Fassaden und Portaden, Juwelen des plateresken Stils, deren kühner Aufbau, bedeckt mit grotesken Ornamentfüllungen in unerschöpflichem

Wechsel und bewegtem Linienzug, ausklingt in eine Pyramide lodernder Candelaber, von Phantasiewesen belebt.

Dies alles nun und anderes, was man von burgalesischen Bildhauern aus der ersten Zeit des Jahrhunderts sieht, hat eine unverkennbare Familienverwandtschaft: Vorliebe fürs Flacherhabene; gedrungene breite Formen, zusammengefaßte Gebärden im Contrapost, die Gewandung anliegend in wallenden Linien; in der Ornamentik Neigung zu lombardischer Ueppigkeit und entzügelte Einbildungskraft. Alles Merkmale der spanischen Plastik der Zukunft.

Es gab kaum einen Platz damals, wo für Bildhauer soviel zu thun war wie in der alten Hauptstadt Castiliens. Seit 1514 saß auf dem bischöflichen Stuhl ein kunstverständiger, auf seines Namens Nachruhm bedachter Prälat, eben jener Juan Rodriguez de Fonseca. Sein Wappenschild mit den fünf Sternen ziert einige der frühesten, noch im Mischstil gearbeiteten Prachtwerke dieser Zeit, z. B. den wahrhaft berückenden Trascoro in Palencia, von Gil de Siloe; die Portada der Pelliceria am Dom in Burgos von Simon von Köln, und eben jene Treppe des Diego.

Der Contract von Carrara weist hin auf ein schon bestehendes Verhältnis des Ordoñez zu den Fonseca. Für Mitglieder einer Nebenlinie dieser in der spanischen Prälatur jener Zeit auffallend häufig vorkommenden Familie scheint er sogar schon vor Jahren beschäftigt gewesen zu sein. In Salamanca, in der Kirche der Ursulinerinnen, sind noch die Trümmer eines vornehmen Grabes zu sehen, das der Erzbischof von Toledo, Alfonso de Fonseca, seinem am 12. Mai 1512 verstorbenen Vater, dem Erzbischof von Santiago, Alfonso de Fonseca y Acevedo errichtet hat. Es stand in der Mitte des gothischen Kirchleins, wurde aber später von da entfernt und auseinandergenommen. Der Sarcophag mit dem mächtigen Greisenbild des in damaligen Geschichten vielgenannten Prälaten von Compostela wurde in einer Nische der Altarcapelle aufgestellt; andere Stücke an den Wänden verteilt; zwei Medaillons des Santiago und der Verkündigung sieht man über den Thüren, flankirt von den Greifenfiguren, die einst die Ecken des Sarcophags zierten. Dieses Denkmal stimmt aber in der Anordnung der Tumba und im Stil der Ornamentik und der Figuren so überein mit den beglaubigten Denkmälern des Ordoñez, besonders dem des Ximenes, daß man sofort an ihn denkt.

Diesen Stil kann er nur in Italien gelernt haben. Er ist nachweislich im Jahre 1517 in Neapel gewesen, wo im Jahre 1520 sein natürlicher Sohn Diego lebte, wahrscheinlich bei der Mutter. Nach einem Instrument vom 11. December hat ihm damals Marco Rossi 93 Fuhren Marmor für 202 Goldducaten auf der Rhede von Avenza eingeschifft[1]). Aber zu dieser Zeit, am Vorabend der großen Commissionen, war er schon ein bewährter

[1]) G. CAMPORI a. a. O. 343: come egli accettasse l'obbligazione fatta da Marco Rossi di Avenza, di somministrargli 93 carrate di marmo posto in barca etc.

Meister. Seine grundlegenden Studien italienischer Plastik müssen viel weiter zurückliegen. Und da sein Stil unter den gleichstrebenden spanischen Bildhauern am meisten verwandt ist dem des Alonso Berruguete, der in der Zeit von 1504—1520 in Italien lebte, so hat die Vermutung viel für sich, daß dieser dort Ordoñez' Führer gewesen ist und ihn auch in die Kunst Michelangelo's eingeweiht hat.

Ordoñez in Barcelona

Nach seiner Rückkehr aus Italien ließ sich Ordoñez in Barcelona nieder und verheiratete sich mit einer Tochter der Stadt. Aber er verlor die Frau bald, sie hinterließ ihm einen Sohn, Georg Benedict, als dessen Vormund er später den mütterlichen Oheim, Mosen Serra einsetzt. Was ihn bestimmte, das ehrwürdige altcastilische Burgos mit der geräuschvollen catalonischen Handelstadt zu vertauschen, war vielleicht die Leichtigkeit, sich hier, auf dem raschen Seeweg, ligurischen Marmor zu verschaffen. Marmor war für Bildhauer seines Rangs eine Lebensfrage. Schon hatte sich bei Spaniens Großen der Ehrgeiz carrarischen Marmors verbreitet. Bisher nun waren die Italiener im alten Alleinbesitz der Technik dieses edlen Materials. Man sieht es im Nachbarland, selbst bei Unternehmungen einheimischer Bildhauer, wie die fürstlichen Prachtgräber zu Nantes und Brou: sobald carrarischer Marmor in Verwendung kommt, trifft man auf Namen welscher Marmorari. Auch Meister Bartolomé hatte sich einige italienische Gehilfen verschafft, Giovanni de' Rossi von Fiesole und Simon Mantovano. Sie begleiten ihn später nach Carrara; für die Enge des Verhältnisses zeugt das Vertrauen, als er ihnen die Sorge für seine unfertig hinterlassenen Werke anbefiehlt. In Barcelona begegneten sich von jeher italienische, französische, vlämische und deutsche Maler, Bildschnitzer und Steinmetzen, und auch jetzt, beim Eindringen der Renaissance waren Franzosen am Platz. An der schönen Fassade der S. Michaelskirche (jetzt, nach deren Zerstörung, in der Calle de la Merced neu aufgerichtet) liest man den Namen René Ducloux. Ordoñez hatte einen Lehrling Jaco, in den Urkunden *francigena* genannt.

Wunderlich wäre, wenn ein solcher Meister neuester Observanz in der geistig regsamen und glanzliebenden Stadt mit ihrer reichen Kathedrale ohne Aufträge geblieben wäre. In der That hat ihn das Domcapitel mit dem Entwurf des architektonisch-plastischen Schmuckes der westlichen Chorwand *(trascoro)* der Kathedrale betraut. Ihre Vollendung ist dann freilich durch seine baldige Abreise auf lange Zeit unterbrochen worden.

Seit in Spaniens Kathedralen der Chor aus dem Altarhaus ins Schiff verlegt wurde, und nun eine dem Hauptthor gegenüber aufgerichtete Wand die Aussicht nach Mitte und Ostende der Kirche abschnitt, entstand die Aufgabe, den unglücklichen Eindruck dieser Mauer durch decorative Gliederung und bildnerischen Schmuck möglichst zu verschleiern.

Hier erhebt sich über einem Stylobat in Bossenwerk von schönem nelkenfarbigen Marmor aus Tortosa eine dorische Ordnung von weißem Marmor, zehn cannelirte Säulen auf reich verzierten Sockeln, mit dorischem Fries, zwischen ihnen vier Reliefs und vier Statuen in Nischen, das Ganze geteilt durch den breiten Eingang und bekrönt von der hohen Dockenbrüstung. Die Reliefs (1,30 × 1,25) erzählen die Legende der heil. Eulalia, Patronin von Barcelona. Bei unverkennbarer Aehnlichkeit der Erfindung sind doch zwei verschiedene Hände unterscheidbar. Neben der ungewöhnlichen Eleganz in der Reliefbehandlung bei dem ersten und dritten (das Verhör und der Scheiterhaufen) erscheinen das zweite und vierte (die Geißelung und Kreuzigung), obwohl gut gemacht, doch gleichgültig, als Leistung eines Nachahmers. Dieser Unterschied ist auch wohl früher bemerkt worden, neuerdings aber hat eine Mitteilung aus dem Manual des Capitels die Erklärung gegeben[1]).

Das von Ordoñez übernommene Werk des Trascoro ist nämlich erst geraume Zeit nach seinem Tode vollendet worden. Im Jahre 1562 beauftragte das Capitel einen Bildhauer Pedro Vilar, den beiden Reliefs des Bartolomé Ordoño (sic), darstellend die Marter der Heiligen und die Kreuzeserfindung (eine mißverstandene Deutung), ein drittes, ebenfalls eine Marterscene, hinzuzufügen. Wenn seine Arbeit so gut ausfällt, wie die des Vorgängers, so soll ihm die Vollendung des Trascoro anvertraut werden. Dieses geschieht denn auch im September 1563. Er wird mit der Ausführung des Ganzen nach der Zeichnung *(traza)* des Ordoño beauftragt und macht zu dem Zweck eine Reise nach Italien auf Kosten des Capitels[2]).

Die beiden älteren Reliefs haben von jeher die Aufmerksamkeit der Bildhauer gefesselt, lange ehe der Name des Ordoñez mit ihnen in Verbindung gebracht war. Sie geben einen ebenso deutlichen wie günstigen Begriff von seiner bildhauerischen Art. Im ersten steht die christliche Jungfrau, nach der Legende vierzehnjährig, vor dem Kaiser. Als begeisterte Bekennerin hebt sie den rechten Arm hoch empor. Diese Figur scheint eingegeben von Lorenzo Ghiberti. Der Römer sitzt auf reichverziertem Thron, vorgebeugt, das Kinn in der Hand begraben, den Ellenbogen aufs übergeschlagene Knie gestützt, in finsterem, unheildrohenden Brüten.

Im zweiten Relief liegt das Opfer der Verfolgung, nach vorn gewandt, auf dem Scheiterhaufen, den Lockenkopf im Schmerz zurückgeworfen. Die emporzüngelnden Flammen aber haben, in Folge einer plötzlichen wunderbaren Ablenkung, die Schergen und den Kaiser getroffen.

---

[1]) In Auszug mitgeteilt in *España artistica y monumental.* Cataluña p. Ant. A. Pijoan I. Barcelona 1884, p. 310, 335.

[2]) Dieses ist die einzig vernünftige Erklärung der wunderlich mißverstandenen Aufzeichnung, aus der man die Existenz eines zweiten, vierzig Jahre späteren, mit jenem aus Burgos eingewanderten gleichnamigen, an demselben Ort lebenden, in demselben Stil meißelnden Bildhauers gefolgert hat, dem eine Arbeit abgenommen wird, damit sie ein anderer nach seinem Plan und unter der Bedingung, daß er es so gut macht wie jener, zu Ende führe!

Die Behandlung des Marmors ist meisterhaft. Die etwas gedrängten Figuren, die Hauptpersonen der vorderen Reihe, sind dem Grund wie angeschmolzen. Weiche, flache Modellirung, in fließenden, den Körperformen frei folgenden Motiven, wechselt mit fast voller Rundung eines Hauptes, eines Armes, wie ein Zug langer Meereswellen mit einer Sturzwelle abbricht. Die Heilige ist eine feine, vollkommen schöne jungfräuliche Gestalt; die Formen der Männer sind mächtig. Breite Schädel, kraushaarig, wenig ausladende Profile, zuweilen geradlinig, starke Unterkiefer; zwischen breiten Schultern gedrungener kurzer Hals. In diesen wuchtigen Gestalten, mit ihren Contraposten und dem starken, aber gehaltenen Puls innerer und äußerer Bewegung, und auch in der Behandlung des Reliefs erkennt man den Einfluß Michelangelo's.

Die Verschiedenheit der Hände bemerkt man auch in der Ornamentik. Man betrachte den Sockel des ersten Reliefs, wo auf dem Dreifuß mit den in Acanthus auslaufenden Löwenklauen eine godronnirte Vase steht, an deren Flammen zwei Kinder Fackeln entzünden. Welche Eleganz im Wechsel drahtartiger Feinheit der Stengel mit hohem scharfen Hervorquellen der unterarbeiteten Knospen und Blüthen: verglichen mit diesem alten Stück, ist alles spätere, obwohl die Zeichnung des Erfinders beibehalten ist, von stumpfer Mittelmäßigkeit.

Hier ist es, wo man sich des Urteils eines Zeitgenossen über den Meister erinnert, — des einzigen, der den Namen Ordoñez verzeichnet hat. Francisco d'Hollanda hat in dem nach seiner italienischen Reise geschriebenen (1548) Tractat über die Malerei eine Liste der besten Künstler in jedem Fach zusammengestellt, soweit er sie aus eigener Anschauung kennen gelernt hatte. Er nennt sie »Adler«, weil sie alle anderen überragen und sozusagen in die Wolken steigen und zum Licht der Sonne sich erheben[1]). Unter den Bildhauern steht obenan Michelangelo; es folgen Bandinelli, Il Mosca d'Orvieto, Donatello, Nino (dessen Namen er an der Broncethür des Baptisteriums gelesen hat), Johann von Nola, »der Genuese, welcher die Grabmäler der Carthause von Sevilla gemacht«, Torrigiano, endlich zwei Spanier, Siloe und:

Für die Basreliefs, Ordoñez, Spanier.

Man fragt, was Francisco von ihm gesehen haben kann? Da er im Jahre 1538 in Barcelona gewesen ist, wo er bei dem Kaiser eine Audienz hatte, so liegt es nahe, an unsere Reliefs zu denken. Jene Anklänge an den von ihm verehrten Bonarroti mögen ihn besonders für sie eingenommen haben.

Wer jene Reliefs am Trascoro zu Barcelona sieht, wird auch dem schönen gothischen Chorgestühl einen Blick schenken, besonders einigen hier angebrachten Holzreliefs, die in ihrem dunkeln Material und bescheidenen Raum nicht weniger beachtenswert sind, als jene Marmortafeln.

[1]) Raczynski, les Arts en Portugal. Paris 1846, p. 56.



Bartolomé Ordoñez: Marmorrelief in der Kathedrale zu Barcelona



Bartolomé Ordoñez: Marmorrelief in der Kathedrale zu Barcelona

Dieses Chorgestühl, mit seinem fialenbekrönten Baldachin wie eine Cypressenallee an den Pfeilern des Mittelschiffes aufsteigend, war noch in gothischer Zeit von dem Deutschen Michael Loquer und dessen Schüler, Juan Frederic (1483) ausgeführt worden. Jetzt nun, so scheint es, mißfiel das völlige Fehlen figürlichen Schmucks. Man fand in den Stirnwänden des östlichen Schlusses und der Durchbrechung der Westthüre noch Flächen, die Gelegenheit gaben zu Ergänzungen nach neuestem Geschmack. Der Künstler bekleidete diese Stirnwände mit einem Reliefaufbau von drei Säulenordnungen, setzte in die zwei oberen Vierecke (dem Rückengetäfel entsprechend) Nischen mit weiblichen Figuren (Allegorien), in das untere breite Viereck (den Sitzen entsprechend) Passionsscenen. Endlich füllte er die rechtwinkligen Ecken aus mit großgeschwungenen Acanthusvoluten und gewann in ihnen noch Umrahmungen für freistehende, aber ebenfalls in Flachrelief modellirte Gruppen. Die Figuren haben schöne, reiche Formen und anmutige Wendungen, die Leidenshistorie ist in tiefempfundener, ernst gemessener Sprache erzählt, die freien Gruppen heftig bewegt. Die Nähe der Zeit, die Verwandtschaft der Typen, die Meisterschaft im Relief und die Aehnlichkeit mit der aus den Grabmälern bekannten Ornamentik legen die Frage nahe, ob nicht auch hier die leitende Hand des Ordoñez im Spiel gewesen sei.

Die vier Aufträge

Während der Meister, wie zu vermuten, mit den Arbeiten in der Kathedrale beschäftigt war, sammelten sich nun jene großen Aufträge des Testaments.

Das Denkmal des Juan Rodriguez de Fonseca, Bischofs seiner Vaterstadt Burgos, hat er vielleicht sogar von dort nach Barcelona mitgebracht, wenigstens sagt er, er habe es schon lange angefangen *(jam diu cepisse laborem)*. Nach dem Inventar fand sich freilich die Statue erst *appena abbozzata* vor. Es ist möglich, daß ihn der Prälat seinem Bruder, D. Antonio, empfohlen hat; auch dessen Denkmal scheint schon seit geraumer Zeit in Arbeit: die Statue war bereits »vollendet und eingepackt«[1]). War nun hiernach Ordoñez gewissermaßen Hausbildhauer der Fonseca, so können ihm der einflußreiche Hofprälat und der Großschatzmeister, von dem die Auszahlung der Gelder für die königlichen Werke ressortirte, auch die Denkmäler des Cardinals Ximenes und der *Reyes católicos* verschafft haben. Er bittet sie im Testament, diese Arbeiten seinem Erben zu erhalten[2]).

Am 8. November 1517 war in der Stille des Oertchens Roa Fray

[1]) G. Campori a. a. O. 349.

[2]) Rogans propterea Rev. d. Episc. de Burgos et ill. D. Ant. de Fonsecha ... ne opus dicte seppulture (d. h. des Königs und der Königin) ab infrascripto suo herede auferatur ... committens hoc eorum fidei et cure. Andrei p. 57 f.

Francisco Ximenes de Cisneros, bisher Regent von Spanien, einundachtzigjährig, verstorben, kurz nachdem ihm der achtzehnjährige Karl, alsbald nach der Ankunft im neuen Reich, den Verzicht auf seine ferneren Dienste in wenig schonender Weise kundgethan hatte. Die Gelegenheit war willkommen, das Andenken dieses von castilischen Herzen gebührend empfundenen königlichen Undanks durch einen kostspieligen Dank in Marmor zu verwischen. Ein Entwurf war bereits am 15. Juli 1518 von dem zur Zeit des Todes des Cardinals in Spanien anwesenden Florentiner Domenico vorgelegt und angenommen worden, die Frist der Uebergabe auf anderthalb Jahre bemessen. Aber Domenico war Ende April 1519 zu Saragossa gestorben. Bald darauf ward (nach Cean Bermudez) zu Barcelona ein neuer Contract mit Ordoñez abgeschlossen und die hohe Summe von 2100 Ducaten in der Bank des Mosen Antica Corneta hinterlegt.

Wann König Karl die Herstellung des Denkmals seiner Vorgänger auf dem Thron angeordnet hat, ist nicht bekannt. Der junge Fürst, der einen guten Blick hatte in solchen Dingen, kann sich auch persönlich von der Befähigung des Ordoñez überzeugt haben. In demselben Jahre, wo die Wahl zu Frankfurt erfolgte, hatte er, am 15. Februar 1519, seinen Einzug in Barcelona gehalten. Dort feierte er, vom 5. bis 8. März, als Erbe des Hauses Burgund, das erste Capitel des Ordens vom goldenen Vließ in Spanien, im Chor der Kathedrale. Große Vorbereitungen waren zu diesem Adelsfest getroffen worden. Die Wappen der alten und der neuen (spanischen) Ritter wurden dem Rückengetäfel der Chorstühle aufgemalt, wo sie noch heute zu sehen sind, mit der Jahreszahl 1518. Hierher überbrachte der Pfalzgraf in neun Tagen die Botschaft der Kaiserwahl.

In Carrara

Die vier Aufträge in Barcelona auszuführen, hatte seine Schwierigkeiten. Schon bei der Auswahl des Statuenmarmors wird der Meister sich nicht gern auf fremde Augen verlassen haben; man weiß aus andern Contracten, daß die Spanier auf dessen makellose Reinheit Wert legten. Und welche Lasten hätten in Avenza verladen werden müssen! An die Uebersendung von Gipsabgüssen der Modelle zum Zweck des *scandaglio* und der Rohbearbeitung *(abbozzamento)* scheint man nicht gedacht zu haben: fanden sich doch für noch fehlende Stücke bei Ordoñez' Tode nur Zeichnungen vor. Endlich bedurfte er vieler Gehilfen, und diese konnte er dort am besten anwerben, wo stets Bildhauer und Marmorari aus Toscana, Genua und der Lombardei circulirten.

Zur Ausführung von Prachtmonumenten so zusammengesetzter Beschaffenheit gehörte verschiedenartige Befähigung und Praxis. Oft auch verband sich der leitende Meister mit befreundeten Genossen zu einer Gesellschaft. In unserem Fall fiel der quantitativ größte Teil der Arbeit: die Flächen und Glieder des Sarcophags in den Bereich der *opera di quadro,*

und einen *squadratore* hatte Ordoñez schon in seinem *familiaris* Gio. Rossi zur Verfügung. Die feine Arbeit der Reliefs, Medaillons, Grotesken besorgten *intagliatori*. Für die großen Adler- und Greifenfiguren nebst ihren Acanthusspiralen, für die Fruchtgehänge, gab es ebenfalls Virtuosen: sie sehen sich in Werken verschiedener Meister völlig gleich.

So entschloß sich Meister Bartolomé, Atelier und Haus zu schließen und nach Carrara überzusiedeln. Dieses muß im Anfang 1519, nicht lange nach Uebernahme des Ximenesdenkmals, geschehen sein. Von einem der in Carrara gewonnenen Künstler liegt ein Papier vor, wonach dieser ein Jahr lang unter ihm gearbeitet hat. Doch dachte er nach Erledigung der Aufträge wieder heimzukehren. Denn Haus und Mobiliar blieben in seinem Besitz, dort befand sich das Gold, die Silbersachen, der Schmuck, die Kleider und Möbel seiner verstorbenen Frau, deren Verkauf er dann dem Oheim, als Vormund des Universalerben aufträgt.

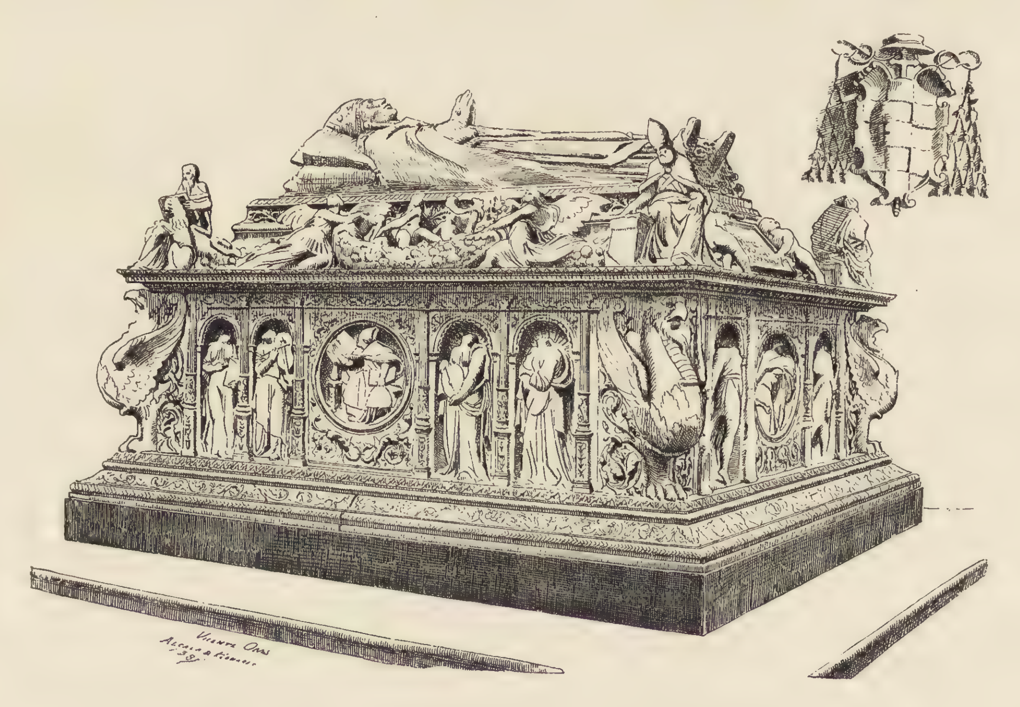
So erklärt sich die Unterbrechung der Arbeit am Trascoro der Seo. Es gehörte wohl sehr hoher Einfluß, der Wunsch des Kaisers dazu, um das Capitel zu bewegen, den Meister von seinem Contract zu entbinden.

In Carrara angekommen, wurde ein Haus gemietet, dessen Bottega sich rasch mit Künstlern und Steinmetzen füllte. Zwei spanische Commissäre waren mitgekommen: D. Juan Bernardo Chiros und Gonzalez Morales, sie tituliren sich *Assistens Operi Caesareae Majestatis* (Andrei p. 51). Sie hatten die Zahlungen zu leisten, die Künstler anzutreiben (*festinare eos ad laborandum* p. 62), neu geworbene wurden ihnen vorgestellt. Raphael da Montelupo erzählt uns ausführlich eine ergötzliche Scene, die er bei dieser Gelegenheit mit Chiros hatte. Er fand nach dem Tode des Meisters ein Dutzend Leute in der Bottega beschäftigt, nicht weniger werden es bei dessen Lebzeiten gewesen sein. In Summa lassen sich aus den Acten und anderen Nachrichten an 24 Namen zusammenstellen. Darunter sind vier Florentiner, viele Lombarden, ein Franzose und nicht ein Spanier[1]).

[1]) Außer den zwei Italienern, die er aus Barcelona mitbrachte: Giovanni de' Rossi aus Fiesole und Simon Mantovano, denen man vielleicht seinen Alumnus Cristoforo anschließen kann, haben unter ihm gearbeitet: Marco (Marcuccio) Bernardi aus Carrara, den er »Gevatter« nennt, einer der Testamentsvollstrecker, der die Denkmäler nach der Reede von Avenza zu bringen hat; Domenico Vanelli aus Torano, die Carraresen Nicola und Francesco Gheti, der Florentiner Vittorio, genannt Cogono, der Franzose Domenico Ghare oder Garello de Bren aus Lothringen. Ferner noch drei Florentiner, Pandolfo und die Brüder Astoldo und Giovanni. Die Lombarden Francesco da Como, Franchino della Torre di Cumo und Pietro del Mantovano; Giovannino Nelli, Tomeo di Menco Bersugli da Miseglia, Francesco di Filippo Mastri oder del Mastro, der Mehrzahl nach, wo nicht sämmtlich Scarpellini. Die Vollendung der Denkmäler des Ximenes und des Antonio de Fonseca übernahm Pietro de Aprile aus Carona. An diese schließt sich Raphael Sinibaldi und die beiden Neapolitaner Jeronimo Sta. Croce und Giangiacomo, und endlich die im Archiv zu Alcalá als Gehilfen am Ximenesdenkmal genannten Genuesen Adamo Wibaldo und Tomaso Forné.

Das Denkmal des Cardinals Ximenes,

bestimmt für die Capelle der von ihm gegründeten Universität zu Alcalá, bei deren Aufhebung und Verkauf der Gebäude nach Madrid entführt, während dieser Unglückstage barbarisch verstümmelt, steht jetzt (seit 1847) wieder in Alcalá, in der Magistral von S. Justo y Pastor, geschützt durch das Gitter des Nicolas de Vergara, dessen Bronzereliefs von jeher mit



Bartolomé Ordoñez: Grabdenkmal des Cardinal Ximenes in Alcalá.

Recht gepriesen, ja den marmornen des Denkmals vorgezogen worden sind. Der Einband ist fast kostbarer als das Buch.

Nach dem Testament war unser Mausoleum im Jahre 1520 fast ganz, und der Hauptsache nach eigenhändig vom Meister vollendet und soweit eingepackt worden; auch nach dem Inventar fehlten nur einige Zierstücke und die Quadratur[1]). Danach giebt es die beste Grundlage für Kenntnis der Manier des Ordoñez in diesen Grabdenkmälern.

Die Erfindung kann zum teil auf den Florentiner Domenico zurückgehen, nach dessen *traza* er sich zu richten versprochen hatte. Doch ward ihm auch empfohlen, das von jenem ausgeführte Denkmal des Prinzen

[1]) ANDREI, p. 58. Nach CAMPORI, p. 349, war die Figur nebst den Hauptteilen eingepackt, *meno alcuna cosa degli ornamenti e la quadratura.*

Juan in Avila womöglich zu übertreffen. Ueber der Tumba mit stark ausladendem Gesims steht das schräg abgedachte Paradebett. Darauf ruht die Gestalt des Erzbischofs, für dessen charaktervollen Kopf er in dem Medaillon des Vigarni, einst im Rectorsaal dort, jetzt in der Universität zu Madrid, eine treffliche Vorlage gehabt hatte. Wohl läßt das Profil des eisernen Cardinals in Portraitschärfe nichts zu wünschen übrig. Leider aber hat sich der Bildhauer zu sehr an die Todesmaske gehalten: eingesunkene Augen und gespannte Haut; auch der Abfall der tiefen Horizontale des Körpers gegen den hoch auf Kissen gebetteten Kopf ist etwas stark betont.

Die Silhouette des Aufbaus ist von feierlicher Wirkung, in diesem Punkt hat er das Denkmal zu Avila in der That übertroffen. Außer durch die vier wie Eckakroterien fungirenden Statuetten der sitzenden Kirchenlehrer bewirkt er dies durch die Greifen, deren vorgestreckte Vogelbrust über den eingezogenen Löwenklauen die starre gerade Linie der Tumba durch eine energische Curve aufs glücklichste maskirt.

In der Arbeit des Einzelnen erkennt man die Hand der Reliefs von Barcelona. Die vier Medaillons heiliger Bischöfe — außer S. Ildefonso, bei der wunderbaren Ueberreichung der Casula, sind es eifrig forschende, schriftstellernde Theologen, vielleicht Anspielung auf die complutensische Polyglotte — haben das aufgeregte Gebahren sixtinischer Propheten. Diese Reliefrunde stehen zwischen Nischen mit Engelgestalten in langen, feierlichen Gewändern, Musikinstrumente in Händen; leider wurden bei fast allen die Köpfe gestohlen.

Der Stil dieser Bildwerke ist geistreich, aber bereits manierirt, man glaubt ihnen die fiebernde Geschäftigkeit des überbürdeten Meisters anzusehen. Die Gestalt ist in großen, derben Massen entworfen, mit starkem Contrapost, oft begraben in schweren Gewandstoffen. Die Einzelheiten aber sind in weichem, flachem Relief eingetragen und schließlich alles sehr geglättet. Ihre *morbidezza* ist von jeher aufgefallen[1]). In den runden Figuren kommen perspectivische Veränderungen der Flächen vor, der Körper einer sitzenden Gestalt erscheint wie in sich zusammengesunken; Erhöhungen sind niedergedrückt, Vertiefungen verflacht: kurz, man sieht, die Reliefmodellirung verfolgt ihn auch in der *ronde-bosse.*

Man bemerkt bald, daß zwei Kirchenväter, Augustin und Hieronymus, in ganz anderer Manier gearbeitet sind als das Uebrige. Hier ist der Stil der correcter Rundplastik, die Ausführung genau, bis auf die durchscheinenden Adern und Knöchel der trefflichen Hände. Und da erinnert man sich jener Erzählung des Raphael Da Montelupo, dem die Ergänzung oder Beendigung solcher Figuren für ein bischöfliches Denkmal übertragen

---

[1]) Gomez, der Biograph des Ximenes, sagt (p. 1135 ed. Schott.): Sepulchri monumentum quo est conditus, è Lunensi marmore candidissimo factum est, in quo eius simulacrum indumentis portificiis pontificiis, et pasto rali pedo ornatum visitur, multaque aliasigna rerum variarum in sepulchri lateribus, *tam molliter omnia scalpta*, ut Praxitelis aut Phidiae mani bus ducta videripossent.

worden war *(non v'era chi finissi certe figure e tonde e di mezzo rilievo)*. Freilich schreibt er sich *vier* Kirchenväter zu und giebt die Höhe auf nicht weniger als vier Palmen an; allein hierin kann ihn das Gedächtnis getäuscht haben. Er berichtet aber außerdem, nachdem man ihm zuerst diese vier Kirchenväter anvertraut habe, seien zwei Neapolitaner erschienen, Giangiacomo und Jeronimo Santa Croce, die man ihm dann als fertige Meister vorgezogen habe. Sie skizziren die Statuetten, und Raphael begnügt sich mit der Ausführung.

Nicht weniger persönlich ist der Charakter der Ornamentik, sie fällt auf durch Reichtum und Eleganz, und gelegentliche Einstreuung grotesker Phantastik. Die Nischen jener Statuetten sind flankirt von schlanken Säulen, denen eine Ara mit Trophäen und monströsen Tieren in Spiralen als Postament dient; das untere Drittel des cannelirten Schafts umgiebt ein Mantel aufsteigender Zweige. Die Zwickel der Nischen und Medaillons sind mit Verschlingungen von Drachenbrut, Harpyien und Vögeln angefüllt. Das reichgegliederte Fußgesims ruht auf einer hohen, mit schwarzem Genueser Marmor *(promontorio)* bekleideten Platte. Zwischen einem Rundstab mit Zopfgeflecht und einer Welle mit Kleezug steht eine hohe Sturzrinne, ein wahres Prachtstück: paarweisgestellte Fabeltiere: Rosse, Löwen, Hunde, Bären, alle geflügelt, geleitet von Genien; die Tierleiber in Spiralen auslaufend, in deren Augen Vögel sitzen.

Die Denkmäler der Fonseca

Kein Grund zum Zweifel liegt vor, daß auch die Grabmäler der beiden Fonseca vollendet und nach Spanien gebracht worden sind. Man mußte sie vermuten in dem alten Herrensitz der einst mächtigen, längst erloschenen Familie, dem armseligen castilischen Oertchen Coca, auf der Straße von Segovia nach Medina del Campo. Hier hatte der Oheim beider Brüder, der Erzbischof von Sevilla, Alonso de Fonseca († 1473), ein Majorat, ein noch als Ruine unvergleichlich schönes festes Schloß und eine Kirche für die Familiengruft gegründet.

In der Kirche Sa. Maria finden sich vier Marmordenkmäler, zwei einfache Tumben an die kahlen Seitenwände des Altarhauses gelehnt, zwei Doppeldenkmäler in Nischen mit reicher Architektur im Querschiff, zusammen sechs Statuen. Das linke Transept umschließt das Doppelgrab der Eltern, Fernando († 1463) und Teresa de Ayala, seine zweite Gemahlin; das rechte das der ersten Gemahlin, Maria de Avellanada und des ältesten Sohns Alonso († 1505). Links vom Hochaltar steht der Sarcophag des Gründers, des gewaltigen Erzbischofs von Sevilla, ihm gegenüber der des Neffen Juan Rodriguez, des Bischofs von Burgos. Sein Kopf macht den Eindruck der Modellirung nach dem Leben, und der Marmor hat nicht geschmeichelt. Es ist ein Antlitz von energischer Häßlichkeit: schmale zurücktretende Stirn, starkgekrümmte Nase, mächtige Kiefern und ein

langes, durch angesammelte Fettpolster in die Breite gegangenes Untergesicht. Dazu geben ihm die gegen einander ansteigenden Brauen, die herabgezogenen Mundwinkel und tiefeinschneidenden Mundfalten einen grämlichen, ja bitteren Ausdruck, besonders unheimlich durch die Wendung des Kopfes nach der Wand zu. Angesichts dieses Hauptes drängt sich die Erinnerung an die letzten Schicksale des Mannes auf. Die Monarchen hatten dem vertrauten Ratgeber und Geschäftsträger in unglücklicher Stunde einen Posten von beispielloser Verantwortlichkeit, die Präsidentschaft des Rates von Indien übertragen. Herrschsüchtig und reizbar, hat er Columbus und Magelhães, vornehmlich aber Cortes, vielfach gehemmt, ja verfolgt, zuletzt freilich zum eigenen Schaden. Der Conquistador von Mexico rief die Entscheidung des Kaisers an, und die eingesetzte Untersuchungscommission verurteilte das Verfahren des Prälaten. Dieser Verdruß beschleunigte das Ende des alten Mannes, dessen Gesundheit durch die Strapazen auf seiner Flucht während des Comuneroaufstandes bereits gebrochen war. Die Umdüsterung dieser letzten Jahre scheint einen vorausfallenden Schatten auf sein Bild zu werfen. Man hätte sich von diesem Prälaten und Mäcen gern ein ganz andere Vorstellung gemacht.

In seinem jetzigen Zustand dürfte sein Denkmal indeß nur ein Bruchstück des von Ordoñez entworfenen und später vollendeten sein. Das Inventar vom 10. December 1520 verzeichnet als dazu gehörig ein bereits fertiges und eingepacktes Madonnarelief, für das die ornamentale Umgebung nach der hinterlassenen Zeichnung noch im Rückstand war; ferner unvollendete Säulen, Capitäle und Karnieße[1]). Danach wäre der jetzt an die leere Wand gelehnte Sarcophag für eine reich ausgestattete Nische bestimmt gewesen, in Uebereinstimmung mit den Doppelgräbern des Querschiffes.

Auch der Sarcophag war erst nach des Meisters Tode in Angriff genommen worden. Die Vorderseite ziert ein Fruchtkranz mit dem Wappen der fünf Sterne, von zwei nackten Kinderfiguren gehalten. Ein solches *quadro* (von fünf Palmen Höhe, vier Breite und einem Tiefe) hatte Raphael da Montelupo im Jahre 1521 zu Carrara für das Grab »eines Bischofs« ausgeführt. Auch an den Seitenwangen sieht man das Wappen mit trauernden sitzenden Kinderfiguren.

Daß das Denkmal irgend einmal von einem Unfall betroffen worden sei, dafür giebt es deutliche Anzeichen.

Noch mehr Wert würde man darauf legen, die Züge Don Alonso's kennen zu lernen, des Diplomaten, Finanzmannes und kühnen Heerführers im Kriege von Navarra. Da sein Denkmal 1522 zu Carrara im Hause Ghetti stand und zugleich mit dem des Bischofs versandt sein wird, da

[1]) Si trovò la figura .... del Vescovo di Burgos ... appena abbozzata e l'imagine della Madonna da collocarsi nel deposito di esso Vescovo già perfezionata e incassata, rimanendo solo a farsi gli ornamenti di quella secondo il disegno lasciato dall' Ordognez. CAMPORI a. a. O. 349.

ferner seine Gruft sich am vornehmsten Platz in der Vierung befindet, bezeichnet durch eine Inschriftplatte, so wird man annehmen müssen, daß es zerstört worden ist. Die Veranlassung läßt sich mutmaßen. Seit dem während des Aufstands der Gemeinen von ihm verschuldeten Brande der Handelstadt Medina del Campo war Antonio die bestgehaßte Person in Castilien. Sein Haus in Valladolid wurde zerstört, er selbst als Feind des Gemeinwesens geächtet; er hielt es für angezeigt, sich nach Portugal und den Niederlanden zurückzuziehen. Und so ist wohl möglich, daß der fortglimmende Haß zu einem Streich gegen sein Mausoleum getrieben hat.

Alle diese Denkmäler der Kirche von Coca machen den Eindruck eines planmäßigen Unternehmens. Auch die des 1463 verstorbenen D. Fernando und des Erzbischofs von Sevilla können nach dem Stil nur in den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts gearbeitet sein. Die Sarcophage sind von nahezu gleicher Höhe und Länge (1,50:2,10), überall steht an der Vorderseite das umkränzte Wappen der fünf Sterne, gehalten von zwei stehenden, nackten oder bekleideten Knaben in Halbrelief. Aber auch die Kirche kann nach den ihrer Gothik eingemischten antiken Formelementen erst um jene Zeit aufgeführt worden sein, und zwar für die Grabmäler. Das zeigt der ungewöhnliche Grundriß: lateinisches Kreuz mit vier gleichen, polygonen Abschlüssen (eine in Spanien außerordentlich seltene Form), in den drei östlichen je zwei Gräber. Alles ist hiernach das Werk unserer Brüder, nach 1505 der einzigen männlichen Vertreter der Familie. Ihr Vorbild war das »Pantheon« des Herzogs von Alburquerque im benachbarten Cuellar, eine Schöpfung des Beltran de Cueva († 1492), noch im XVI. Jahrhundert in Spanien als unerreicht in Pracht und Würde gefeiert.

Vom Stil des Ordoñez jedoch vermag man an den drei Monumenten der Vorfahren keine entscheidenden Merkmale zu finden. Sie dürften von einer genuesischen Bildhauergesellschaft ausgeführt sein. Ordoñez erscheint also hier wie bei dem Ximenesdenkmal als Fortsetzer eines von Italienern begonnenen Unternehmens. Beziehungen der Familie zu Genua lassen sich nachweisen. D. Antonio's Tochter Maria war vermählt mit Rodrigo de Mendoza, Marques von Cenete, der im Jahre 1510 den Neubau seines Schlosses La Calahorra im Reich Granada Genuesern übertrug[1]). Die große (verschollene) Fontäne des Patio lieferten die Meister Pietro de Aprile aus Carona und Antonio Gazini aus Bissone (1512). Es ist derselbe Aprile, dem Ordoñez die Sorge für das unvollendete Denkmal des Antonio de Fonseca anvertraut.

Die beiden Doppelgrabmäler sind von tadelloser Schönheit der Verhältnisse und der plastisch-ornamentalen Einzelheiten. Die Bogennischen sind als Gegenstücke nach dem Grundsatze des Wechsels in der Symmetrie

[1]) FED. ALIZERI, Notizie dei professori del disegno in Liguria. Vol. V. Genova 1877, p. 79.

entworfen. In dem der Eltern ist der Bogen flankirt von römischen Halbsäulen auf reichen Postamenten, anmutige Engel mit Palme und Kranz in edlem Reliefstil beleben die Zwickel, den flachgekrümmten Giebel bekrönt ein Stirnziegel zwischen langgestreckten Doppelvoluten. In dem des Prälaten gegenüber treten korinthische Pilaster auf, die Zwickel enthalten zwei Medaillons mit Cäsarenbüsten, ein wagerechtes Gesims schließt den Aufbau ab.

Der Vater Don Fernando de Fonseca erscheint als ritterliche, heldenhafte Jünglingsgestalt, in eigentümlicher Weise den bereits in vorgerückten Jahren aufgenommenen ältesten Sohn Alfonso verdunkelnd.

In den Gestalten der beiden Gemahlinnen ist uns der aristocratische Frauentypus jener Zeit in eleganten und sympathischen Formen aufbewahrt.

Das Denkmal in Granada

war der bedeutendste Auftrag, den der Meister erhielt. Man darf sich also hier eine Anschauung von dem Maß seines Vermögens, die Zusammenfassung und Ausreifung aller seiner Darstellungsmittel versprechen. Allein wer von den bisher geschilderten Arbeiten des Ordoñez herkommt, wer nach dem Denkmal des Cardinals sich einen Begriff von seiner Art gebildet hat, steht hier vor einem Rätsel. Der Faden reißt ab.

Gerade eine gewisse Uebereinstimmung des Programms giebt dem stilistischen Gegensatz eine um so schärfere Beleuchtung. An die Stelle des Sarcophags mit senkrechten Wandungen tritt ein pyramidaler Aufbau. Nach jener Formenfülle der Glieder, Simse und Stützen, nach der um neue Einfälle nie verlegenen Phantastik der Zierkunst überrascht uns eine Zurückhaltung, eine Bevorzugung der einfachsten Formen, auch im Figürlichen. Statt jener Drehungen und Contraposte überall maßvolle, fast monotone, dem Ernst des Denkmals angemessene Motive. Das plastische Gefühl ist ganz anders. Ordoñez ging, möchte man sagen, vom Ganzen zum Einzelnen, die Teile verschmelzen mit der Masse, aus der sie hervortauchen; hier erscheinen die Stücke wie einzeln vollendet und dann zusammengefügt. Nichts von jenen Licenzen und Vermischungen der Grade im Relief, alles tadellos und schulgerecht gleichmäßig gearbeitet. Die Verschiedenheit läßt sich in allen Einzelheiten verfolgen, z. B. in der Richtung der betenden Hände.

Man durfte Ordoñez als einen Bildhauer bezeichnen, der sich ganz jenen bewegten Reliefstil angeeignet hatte, dessen Ascendenz auf Donatello und Quercia zurückgeht, neubelebt durch michelangeleske Anregungen. Hier steht man vor einer Arbeit, deren Urheber man ohne Bedenken als einen Nachzügler der Meister des Stils der Feinheit, Eleganz und Grazie bezeichnen würde, der uns bei den Namen Rossellino, Mino und Desiderio vorschwebt.

Man versucht zuerst, sich Möglichkeiten eines solchen Stilwechsels bei demselben Meister vorzustellen. In diesen drängenden Zeiten kommen

ja oft im Leben eines Künstlers recht schroffe vor, jedoch in umgekehrter Folge. Aber diese Denkmäler sind gleichzeitig in Arbeit gewesen. Man könnte auch an den Anteil der vollendenden Gehilfen denken, die nach des Meisters Ableben sich den Gewohnheiten ihrer Schule überlassen haben werden. Aber der Testator sagt, er habe es »der Hauptsache nach vollendet und nur weniges in der Hand berühmter Meister zurück gelassen« (S. 57). Ueberdies ist alles aus einem Guß.

Man steht also hier vor einem Widerspruch der actenmäßigen und der anschaulichen Evidenz. In dieser Not erscheint als Helfer der Zweifel: Ist denn die Beziehung des Testamentzeugnisses auf dieses Denkmal wirklich sicher? Könnte nicht ein anderes gemeint sein? Und wirklich, diese Frage ist nicht sobald gestellt, und die Antwort und damit die Lösung des Rätsels steht auch schon greifbar vor Augen. Denn in derselben *Capilla Real* zu Granada, neben dem Ferdinands und Isabellens, steht noch ein zweites königliches Mausoleum, Philipps des Schönen und der Johanna; ein Blick darauf und es fällt uns wie eine Binde von den Augen. Alles was wir dort erwarteten und nicht fanden: der Geschmack und Stil des Ordoñez, hier ist es mit höchstem Aufwand aller Mittel entfaltet; wir sehen da eine zweite erweiterte, reichere und prächtigere Ausgabe des Ximenesdenkmals in Alcalá. Wollte man das Experiment machen, Jemanden von dort nach Granada bringen und auffordern, das Werk des Ordoñez zu bezeichnen: man dürfte wetten, daß er sich keinen Augenblick besinnen und auf das Denkmal Philipps hinzeigen würde.

Das königliche Denkmal des Ordoñez-Testaments ist das Denkmal Philipps des Schönen und der Königin Juana.

Von dessen Entstehung wußte man bisher nicht mehr, als was aus einem Briefe Karls V. vom 6. December 1526 hervorging, daß er es in Auftrag gegeben, daß es damals in Genua vollendet stand und in Kürze sein Eintreffen erwartet wurde[1]). Neuerdings ist ein Actenstück von Anfang 1524 bekannt geworden, eine Liste der damals noch rückständigen Arbeiten für die Capelle enthaltend, nebst Kostenanschlag. Dabei sind 800 Ducaten für »Herbeischaffung und Aufstellung der Statuen Philipps und Johannas« aufgeführt, deren Vorhandensein also vorausgesetzt wird[2]).

Die erste Nachricht von der Anwesenheit des Denkmals in Granada stammt erst aus dem Jahre 1564. Damals war es vorläufig im königlichen Hospital aufgestellt, und in verwahrlostem Zustande, also daß man 200 Ducaten zur Instandsetzung für nötig hielt.

---

[1]) Bien saveis como por Nos se ovieron mandado labrar en Genova los bultos para las sepulturas del Rey D. Felipe mi señor é padre, é para la reina mi señora madre, despues de sus largos dias, los quales estan ya labrados y se esperan que bernan en breve. Mitgeteilt in GRANADA, Jaen etc. por FRANC. PI MARGALL, Barcelona 1885, p. 550.

[2]) Falta para complimiento para traer é asentar los bultos del Rey Don Felipe é Reina Doña Juana nuestra Señora, 800 ducados. (d. d. 15. Januar 1524.) Mitteilung von M. G. MORENO in Granada.

Aber was sagt das Testament von Carrara zu dieser Hypothese?

Zuvörderst ergiebt sich, daß das Monument des Testaments immer nur bezeichnet wird: *Sepultura Catholici Regis et Reginae Hispaniae,* nirgends aber die Namen Ferdinands und Isabellens vorkommen.

Sodann daß es heißt *opus caesareae majestatis,* in Uebereinstimmung mit dem kaiserlichen Briefe. Nun aber sagt der zu derselben Zeit in Granada anwesende Andrea Navagero, die Erbauer der Capelle, Ferdinand und Isabella, hätten sich selbst ihre *sepulture* machen lassen. Sollte denn dem Gesandten, als ihm das Denkmal gezeigt und erklärt wurde, verschwiegen worden sein, daß man es dem Kaiser verdankte, der damals auf der Alhambra Hof hielt? Oder daß der Venezianer einen so wichtigen Umstand vergessen habe? Die einzige Schwierigkeit machen die Jahreszahlen. Das Denkmal Philipps war im December 1526 noch nicht in Granada, die Leiche des Königs fand Navagero vorläufig in einer hohen hölzernen Tumba neben dem Marmordenkmal Ferdinands beigesetzt. Das im Testament von 1520 als nahezu fertig beschriebene Werk müßte also noch sechs Jahre in Carrara zurückgeblieben sein. Nun galt freilich bisher für erwiesen, daß es bereits im Herbst 1522 nach Spanien gebracht worden sei. Aber diese Annahme gründet sich lediglich auf ein Actenstück vom 22. September 1522, worin der Bildhauer Domenico Vanelli sagt, daß die vier Denkmäler damals im Hause des Francesco Ghetti zu Carrara standen; man schloß daraus: zum Transport bereit. Indeß erzählt Raphael da Montelupo, nach dem Tode Leo X., während des langen Conclavs, und unter Hadrian VI. (1522—23) sei die Arbeit ins Stocken gekommen, weil das Geld ausblieb. Viele Arbeiter seien davongegangen, weil sie mehr als sechs Monate nichts bekommen hatten. Man habe Jemanden nach Spanien geschickt, der lange ausblieb, dann zwar Geld mitbrachte, aber nicht viel. — In der That erscheinen Pietro de Aprile und Gio. de' Rossi im Jahre 1524 in Barcelona und werden von dem Vormund Serra zu seinen Procuratoren bestellt (6. September), mit Vollmacht, die Guthaben des Ordoñez einzutreiben und dessen Schulden zu bezahlen (Campori a. a. O. 271). Am 19. December 1525 machen sie in Carrara als Curatoren eine Zahlung an Francesco da Como; dabei erscheint der kaiserliche Assistent Chiros noch dort anwesend, und es heißt, am 15. Januar (1525 oder 26?) *si dismise de lavorare,* d. h. wurde die Arbeit geschlossen, und Pietro kehrt nach Genua zurück (Andrei p. 81).

Nur ein Actenstück scheint mit unserer Annahme in Widerspruch zu stehen. Ordoñez hatte den Florentiner Vittorio, genannt Cogono, den Franzosen Domenico Ghare de Bren und Cristóforo mit der Ueberführung des königlichen Denkmals nach Granada beauftragt. Nun hat sich ein Testament des Franzosen vom 21. Juli 1525 gefunden, in welchem dieser ein Guthaben bei den Testamentsvollstreckern geltend macht von 55 Goldthalern für Zahlungen an die Familiarien und Diener des Ordoñez, anläßlich deren Hin- und Rückreise nach Spanien, wo sie drei Monate und neun Tage

verweilt hätten. War die Aufstellung hiernach 1525 ausgeführt, so kann das fragliche Denkmal nicht das im December 1526 noch erwartete König Philipps gewesen sein.

Indeß Domenico sagt nicht, daß diese Reise der Familiaren nach Granada ging und jenen Zweck hatte. Ordoñez hatte auch die Ueberführung seiner Leiche nach Barcelona verfügt, wo er neben seiner Gattin begraben sein wollte, und mit diesem Geschäft waren ebenfalls Domenico und Cristóforo, außerdem aber Gio. de' Rossi und Simon Mantovano beauftragt. Und damit wird man nicht jahrelang gewartet haben, zumal da diese Ueberführung zur Bedingung der Zahlung der diesen Gehilfen von ihm ausgesetzten Legate gemacht war (p. 54). Man muß sich hier erinnern, wie oft und schnell damals diese Fahrten zwischen Genua und den spanischen Küstenorten des Mittelmeers gemacht wurden.

Es fehlt aber auch nicht an positiven Beweisen für die vorgeschlagene Umbenennung. In jenem Actenstück vom 22. September 1522 bezeichnet Vanelli die vier damals noch in Carrara befindlichen Denkmäler folgendermaßen, — *que opera olim mag^r Bartholomeus conduxerat ad laborandum et finiendum* ad instantiam et pro Ser^mo et Cath. Rege Don Philippo rege Hispanie: *et pro Rev^mo Cardinali de Toleto: et Ep. de Borgo et d^no d^no Antonio de Fonseca hispanis* (Andrei p. 80). Vanelli und dem Notar galten hiernach die auf den Denkmälern abgebildeten Personen für deren Auftraggeber. Dieses trifft zu bei den Fonseca's, nicht aber bei dem Cardinal, der über sein Denkmal keine Verfügung getroffen hat; und schwer glaublich ist, daß Philipp der Schöne († 1505) sich anstatt seines noch lebenden und regierenden Schwiegervaters Ferdinand um dessen und seiner verstorbenen Königin Mausoleum bekümmert habe, oder daß man von selbst in Carrara auf den vor fünfzehn Jahren verstorbenen Philipp geraten wäre. Aber Vanelli hat gewußt, daß die Statuen der Denkmäler, an denen er mitgeholfen, Ximenes und Philipp vorstellten, und daraus geschlossen, daß sie *ad instantiam* derselben gemacht seien.

Ganz allein entscheidend aber ist folgendes. In dem am 10. December 1520 aufgestellten Inventar des Ordoñez-Ateliers werden von den Einzelfiguren des Königsdenkmals zwei vom Meister skizzirte namhaft gemacht: der Erzengel Michael und der Evangelist Johannes[1]). Beide finden sich nicht am Denkmal Ferdinands, sondern an dem Philipps, und zwar zu den Füßen der Statue, auf beiden Ecken des Sarcophags. Ihre Verschiedenheit im Stil von den anderen Figuren, die sehr durchwühlte Mache, verrät in der That die fremde Hand des vollendenden Bildhauers.

---

[1]) Rimanevano a compiersi diversi pezzi del basamento, il deposito, e due angeli *(l. angoli)* con due figure di S. Michele e di S. Giovanni Ev^ta sol^te abbozzate. Campori, a. a. O. p. 348.

Domenico Fancelli

Die Frage ist: was wird nun aber aus dem gefeierten Mausoleum Ferdinands und Isabellens? Es ist wieder zurückgeworfen in die Nacht der Namenlosen, der es vor einem Menschenalter durch das Testament von Carrara für immer entrückt schien.

Soll man es nun diesem Los überlassen, bis der Zufall als Glück eines archivalischen Schatzgräbers uns ohne weitere Unkosten von Nachdenken und Forschung den Namen des Autors beschert? Oder versuchen, ob nicht hier einmal der andere, freilich bei Denkmälern dieser Classe besonders schlüpfrige Weg: die Befragung des Werks selbst, zu einem Aufschluß führt? Das bisherige Geschick der Deutung scheint zu diesem Wagnis aufzufordern. Man sieht ja, wie ein capitales Document Quelle des Irrtums, ja ein schwer zu beseitigendes Hindernis der Wahrheit werden kann: *fumum ex fulgore.* Vielleicht aber erhält man durch Verbindung beider Wege *ex fumo lucem.*

Zuvörderst nun wird man wohl auch ohne Notariatsinstrument sich getrauen dürfen, das fragliche Denkmal mit Zuversicht für italienische Arbeit zu erklären. Man zeige uns die Arbeit eines Einheimischen, welche der italienischen Art entfernt so nahe kommt. Die Spanier der Renaissance haben eben nie ihre Herkunft verleugnet.

In diesen weiten Kreis kann man aber sofort einen engeren einzeichnen, wenn man den Mann unter denjenigen Italienern sucht, die für das Ausland, für Spanien gearbeitet haben. Hier pflegte man gern an Personen festzuhalten, die in einem beifällig erledigten Auftrag gleichsam eine spanische Empfehlung besaßen. Vergleicht man nun verwandte Werke, die anonymen mit eingeschlossen, so dürfte wohl niemand bestreiten, daß unter allen diesen Prachtwerken der Miguel Florentino, Pace Gazini, Antonio Maria de Aprilis, Pier Angelo della Scala u. a. keines mit diesem entfernt so übereinstimmt in allen Stücken, wie das Denkmal des Prinzen Juan, des früh (1497) verstorbenen Sohnes derselben Fürsten. Nach der letztwilligen Verfügung der sterbenden Isabella (1504) sollte ein Alabastergrab ihres einzigen Sohnes in der S. Thomaskirche zu Avila aufgestellt werden, und ihr Wunsch ist von einem der Testamentsvollstrecker, dem Schatzmeister und väterlichen Freund des Prinzen, Juan Velasquez Dávila, und zwar auf eigene Kosten ausgeführt worden.

Das sympathische Werk war seit langer Zeit bekannt als die Arbeit eines Florentiners, Domenico Alessandri; die von Andrei mitgeteilten Papiere ergaben, daß er aus Settignano stammte und der Familie der Fancelli angehörte, die Toscana in drei Jahrhunderten namhafte Baumeister, Bildhauer und auch Maler geschenkt hat. Domenico, geboren 1469, verlor als fünfjähriges Kind seinen Vater, ein Oheim gab ihn zu einem

Scarpellino, später bildete er sich in Florenz weiter aus[1]). Er ist lange, vielleicht schon seit 1508, und bis zu seinem Tode (1519) für Spanien thätig gewesen und hat zwei Reisen dorthin gemacht, 1512 und 1517. In diesem Jahrzehnt ist also Platz für mehr als ein großes Unternehmen.

Das Denkmal des Prinzen Juan

Die beigegebenen Umrisse werden besser als Worte die Uebereinstimmung der Denkmäler von Sohn und Eltern beurkunden. Diese Aehnlichkeit muß allgemein aufgefallen sein, auch hat Valentin Carderera schon darauf hingewiesen[2]), aber der angeblich documentirte Name des Ordoñez schnitt weitere Folgerungen ab.

Beide Denkmäler haben die sonst dort seltene Form der pyramidalen Tumba; sie findet sich auch in Vigarni's Monument des Canonicus Lerma in Burgos. Die Anregung kam vielleicht von Antonio Pollajuolo's Denkmal Sixtus IV in S. Peter. Die Erinnerung an das Paradebett der Exequien drängt sich auf.

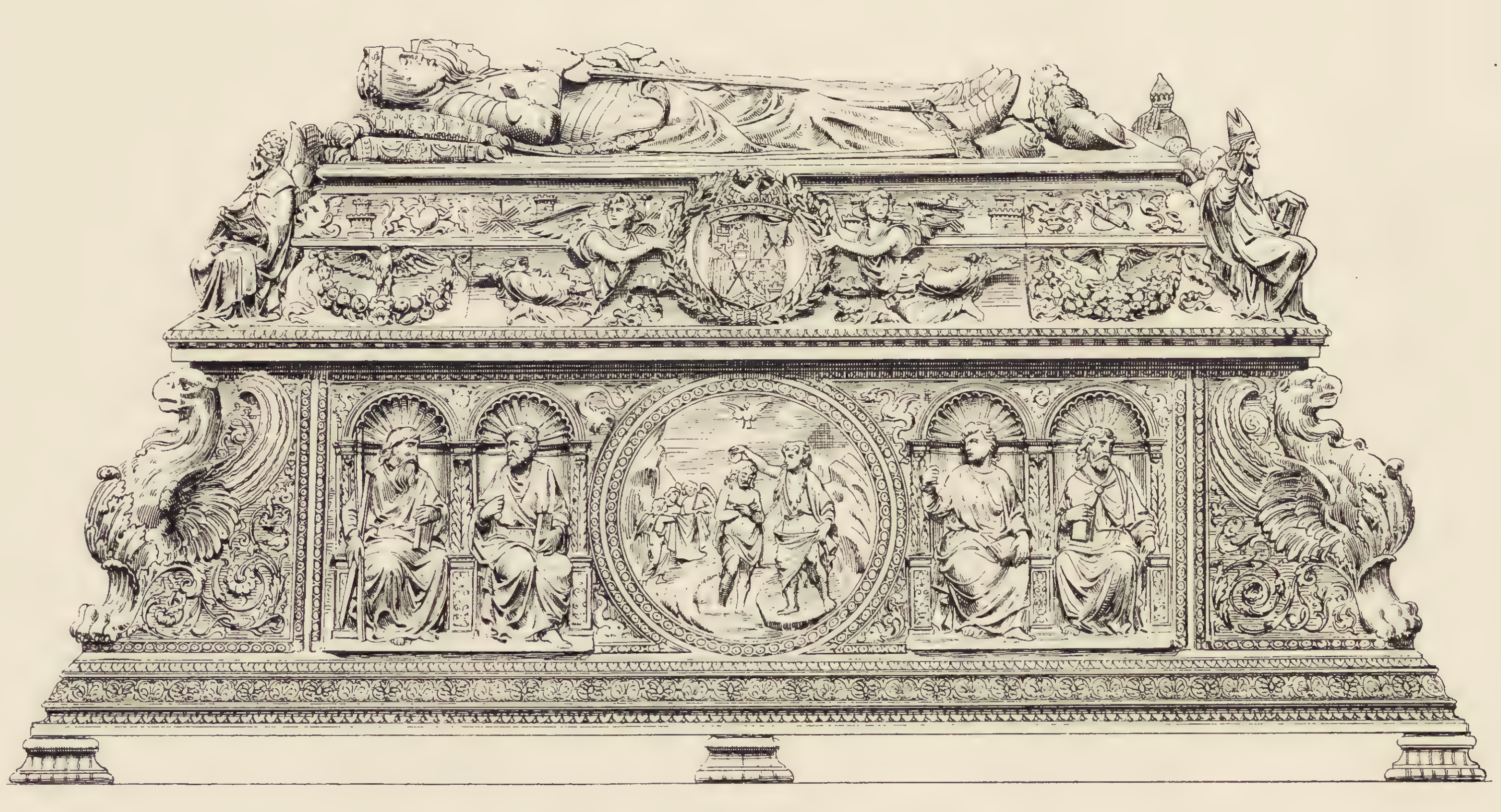
Die Umrisse dieser Pyra werden wiederum belebt durch die zurückgelehnten Greifenfiguren der Kanten. Diese Eckstücke sind durch Zierleisten einrahmend abgeschlossen; die leeren Flächen unter den erhobenen Fittigen mit Acanthus- und Rebenspiralen ausgefüllt. Auch sonst stimmt das System der Verzierung mit dem der geschilderten Denkmäler überein; dieses ist ja wohl das erste Vorbild gewesen. Von den meist beschädigten Statuetten der Nischen ist die schönste die Justitia; die Fides, mit betend erhobenen Armen, steht im Motiv etwa zwischen Civitali und Dalmata. Von den drei Medaillons erinnert die Maria mit dem Kind in Haltung und Bewegung der beiden Arme an Raphaels Poesie. Das Medaillon am Kopfende (S. Thomas von Aquin) und die Inschrifttafel zu Füßen sind flankirt von schönen nackten Knabenpaaren in Halbrelief, mit erhobener und niedergestoßener Fackel. Der Deckel ist geschmückt mit zwölf Fruchtschnüren, in ihren Ringen hängen außerdem Waffen, Gefäße, Instrumente; in den Halbkreisen, die sie bilden, ruhen Medaillons mit Jagdscenen, Tierkämpfen, Satyrn u. a., nach antiken Mustern.

Dieses Schema nun sieht man mit einigen Zusätzen in dem granadinischen Denkmal wieder aufgenommen. Die Erweiterungen bestehen in einer Teilung des Deckels in zwei Zonen: die untere für die Fruchtgehänge nebst den über ihnen schwebenden Symbolen: Adler, Pelikan, Caritas, Totenkopf; die obere mit Wappenzeichen: Castell, Löwe, Pfeilbündel, Joche u. a.

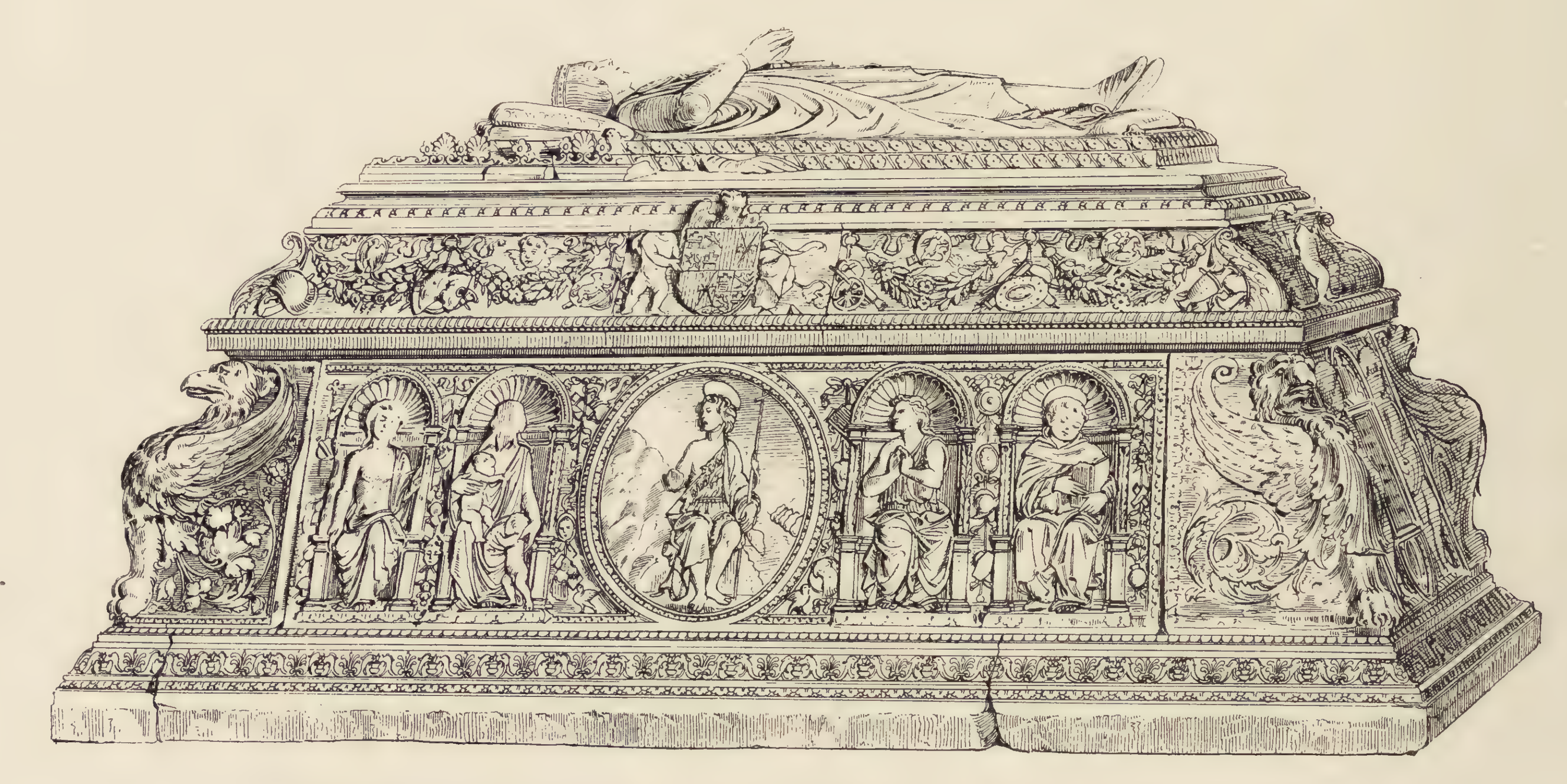
---

[1]) VASARI ed. MILANESI IV, 555.

[2]) Los que hubieren visto el monumento sepulcral de los Reyes Católicos en la Real capilla di Granada, podrán formar una idea cabal del sepulcro del príncipe su hijo; sepulcro que si cede algun tanto al de sus gloriosos padres en suntuosidad, acaso le es superior en la excelencia de la escultura. VALENTIN CARDERERA, Iconografia Española. Madrid, 1855 u. 64. II, LXII. Noch entschiedener betonte die Aehnlichkeit ISIDORO ROSELL Y TORRES.



Marmordenkmal Ferdinands und Isabellens in der Königlichen Capelle zu Granada. Von Domenico Fancelli



Marmordenkmal des Prinzen Juan in der St. Thomaskirche zu Avila. Von Domenico Fancelli

Ferner lehnen sich an den Deckel vier Figuren thronender Kirchenväter. Gliederung und Ziermotive der Basis und des Gesimses, der Einfassungen von Nischen und Medaillons sind mit Nüancen wiederholt.

Das schönste Stück ist das Medaillon mit der Taufe Christi; die Hauptgruppe erinnert an Andrea Contucci. Die schwebenden Engel des Wappens haben den seltsamen Wurf der Beine, der in florentinischen Arbeiten befremdet.

Man nahm bis jetzt an, das Prinzendenkmal sei Fancelli's letzte Arbeit gewesen, ohne anderen Anhalt, so viel ich sehe, als die Bezugnahme darauf in dem Contract für das Ximenesdenkmal. Es ist indeß nicht wahrscheinlich, daß man die Ausführung der letzten Verfügung der Königin (1504) zwölf Jahre lang vernachlässigt habe, besonders da der Testamentsvollstrecker Juan Velasquez ein persönlich warmes Interesse an der Sache nahm. Wohl aber mag dies Kunstwerk, als eines der ersten italienischen Stils, dem Florentiner als wirksame Empfehlung für größeres gedient haben.

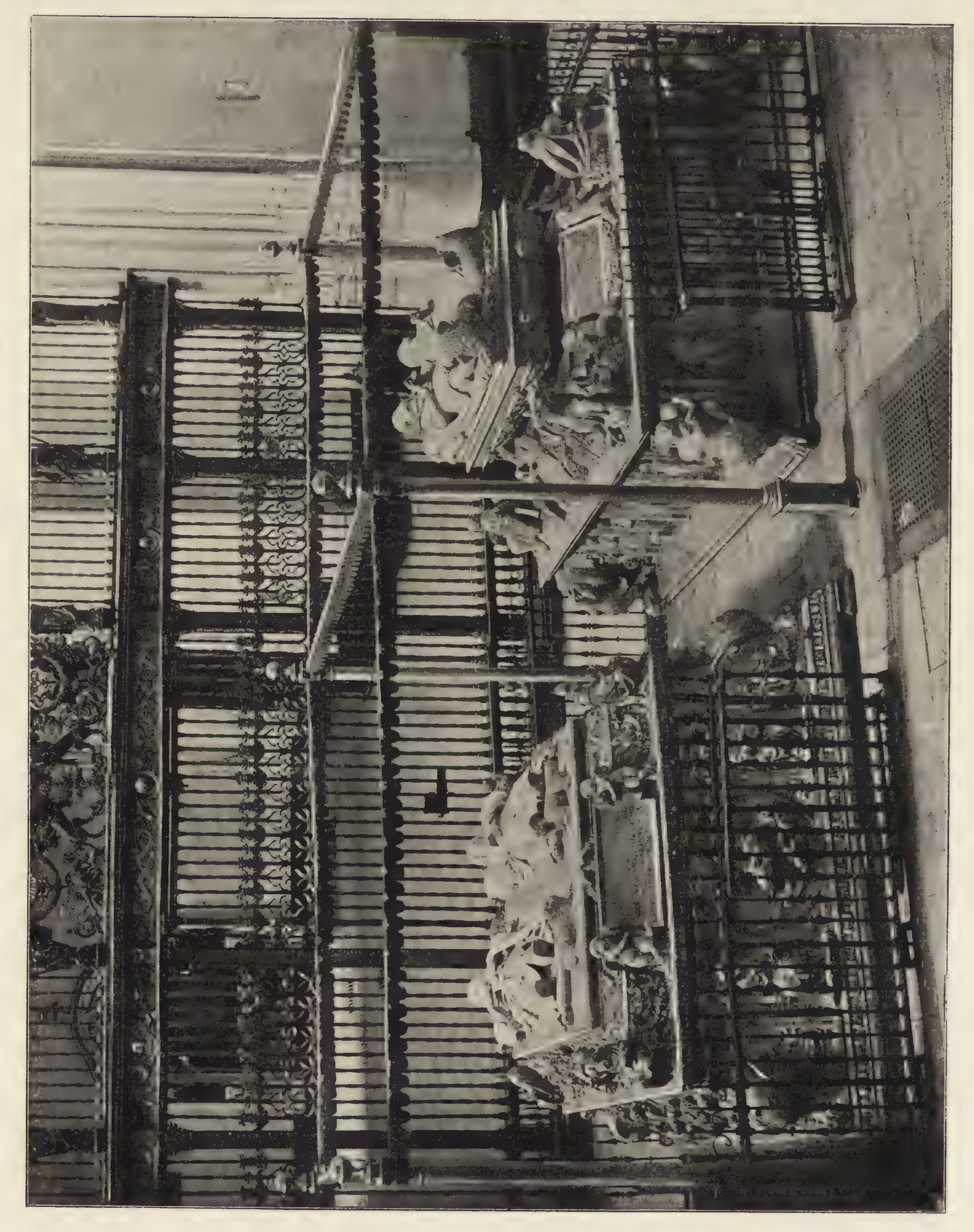
Man wird Carderera beistimmen dürfen, wenn er dem einfacheren, vermutlich früheren Werk den Vorzug giebt vor dem späteren, anspruchsvolleren. Die florentinischen Erinnerungen Meister Domenico's mögen wohl damals noch lebendiger gewesen sein. Die jugendlich edlen Formen des wie in sanftem Schlummer hingestreckten Prinzen kamen der Stimmung entgegen, in der man vor das Denkmal des Jünglings trat, mit dem so viele Hoffnungen zu Grabe gegangen waren. Wogegen die Köpfe der Eltern bei unverkennbarer Bildnisähnlichkeit und meisterhafter Modellirung etwas gleichgültig lassen; sie sind nicht frei von Manier, obwohl man diesmal mit abstoßenden Totenzügen verschont wird. Während die weiblichen Statuetten in Avila durch Anmut und eine naturalistische Frische der Formen den Vergleich mit guten florentinischen Arbeiten wohl aushalten, sind die Apostel der *Capilla Real* nicht ohne Härte und Monotonie in Charakteristik und Geberden.

* *
*

Wir wenden uns nun zu dem wahren Denkmal des Bartolomé Ordoñez zurück.

Das Denkmal Philipps des Schönen und Juana's

ist von allen hier zusammengestellten Werken das reichste in Aufbau und Zierkunst. Ein wunderlicher Zufall hatte diese Glorificirung auserkoren für die arme Juana und den leichtfertigen Sohn Maximilians und Mariens von Burgund, der nur mit Widerstreben in das ererbte Castilien sich begeben hatte, um dort zu sterben. Die Fürsten sind ganz ideal gebildet. Philipp der Schöne, 28jährig verstorben, ist ein germanischer Siegfried, die noch lebende damals vierzigjährige Wittwe Juana, seit fünfzehn Jahren von unheilbarem Wahnsinn umnachtet, wurde, um peinlichen Vorstellungen



Die Königsgräber der Capilla Real zu Granada

auszuweichen, mit Verzicht auf jegliche Aehnlichkeit, selbst mit ihren vorhandenen Bildnissen früherer Tage, wie eine junge Griechin dargestellt. Sie hat die Vollendung dieses ihres Grabdenkmals fast dreißig Jahre überlebt. Ihr Sohn, Carl V, hat sich wenig um das Einzelne bekümmert. Nach jenem Briefe von 1526 stand er im Glauben, das Denkmal bestehe aus zwei getrennten Tumben, oder knieenden Statuen vielleicht; denn er bestimmt ihnen den Platz an beiden Seiten des Hochaltars, wo jetzt die zwei bemalten Holzstatuen seiner Eltern aufgestellt sind. Das schließt jedoch nicht aus, daß dem Bildhauer, wie üblich, von den mit der Ausführung betrauten Herren, den Fonseca's, ein Programm gegeben worden ist, dessen Hauptpunkte sich aus dem Werke erschließen lassen.

Seine Bestimmung als Pendant neben dem schon ausgeführten Monument ihrer Vorgänger auf dem spanischen Thron forderte Uebereinstimmung mit diesem in Grundform und Ordnung des Einzelnen: ein Aufruf also an den Erfindergeist, im Gleichartigen neu zu sein. Aber als Auftrag des Kaisers und seinen Eltern geweiht, schien nach dem Sinn jener Höflinge zugleich eine ins Auge fallende Superiorität geboten. Der Einklang ist unverkennbar: in den hoch oben ruhenden königlichen Paaren, in den Medaillons mit den flankirenden Statuetten der Nischen, in den phantastischen Eckfiguren; nur ist alles, stofflich und formal, in eigentümlicher, frappanter Weise überboten. So sind die überlieferten Greifengestalten, diese Sinnbilder der Wachsamkeit, ersetzt durch neu erfundene sphinxartige Gebilde; aus Löwenpranken wachsen menschliche Flügelwesen hervor, Träger heraldischer Ordensembleme, plaudernde Eroten lehnen über die Schultern dieser *speciosa miracula.*

Vornehmlich aber sollte der Rang des Kaiserlichen Denkmals durch Betonung der Höhendimension bezeichnet werden (1,67 : 2,07). Anstatt der einfach mächtigen zugeschrägten Masse jener Marmortumba Fancellis (eines Paralleltrapez) setzt Ordoñez einen abgestuften Aufbau. Jener schwere Sarcophag verwandelt sich in einen verticalen Unterbau (ein Parallelepiped) mit flachem Dach, als Postament fungirend für den auf schmalen Stützen von Löwenfüßen erhöhten, elegant verzierten Sarg. Um ihn gruppiren sich vier freisitzende, lebhaft bewegte Gestalten, an Stelle jener angelehnten Kirchenväter: S. Michael, S. Andreas und die beiden Johannes.

Der stilistische Charakter ist ganz der des Ximenesdenkmals zu Alcalá. Dieselbe elfenbeinartige Weiche des Flachreliefs, dieselbe Leichtigkeit in Einpassung der Figuren ins Rund eines Medaillons und in die Tiefe, ihrer Anschmiegung an schräge Flächen. Die zierlichen Gruppen des Daches mit ihren ebenso eigenartigen wie anmutigen zuweilen rätselhaften Motiven bieten schier unerschöpflichen Stoff für genießende Betrachtung. Es fehlt nicht an Bizarrerien: Der Kampf St. Michaels ist eine grimmige Rauferei, er packt den Teufel am Bart; Johannes, als Ekstatiker, sieht wie drohend gen Himmel, in den Haaren wühlend.



Marmordenkmal Philipps des Schönen und Juana's

Am schroffsten offenbart sich die Abweichung von der Art seines florentinischen Collegen in der Ornamentik. In dem Maß ihres Aufwandes dürfte das Werk kaum von einem Grabdenkmal jener Zeit erreicht werden. In den Flächenfüllungen und Zwickeln bietet sich eine Mustersammlung reicher, bewegter Motive, in dem auch das Monströse eine Rolle spielt. In der Basis entfaltet sich ein wahrer Hexensabbat grotesker Träume, im echtspanischen Geschmack der Berruguete und Siloe.

* * *

Ich bin am Schluß dieses etwas umständlichen Commentars zum Testament des Ordoñez. Wenn ihm das gepriesene Denkmal Ferdinands und Isabellens genommen und einem Italiener zugesprochen wurde, so wird der Spanier entschädigt durch das mit noch größeren Formen und mehr Luxus hergestellte, bisher anonyme Denkmal ihrer Nachfolger. Beide, seit 1603 in der *Capilla Real* neben einander aufgerichtet, erscheinen jetzt unter neuen Gesichtspunkten. Italienische und spanische Renaissance, Meisterin und Schülerin treten hier in Wettstreit. In ähnlicher Weise stritten dreißig Jahre später im Chor zu Toledo ein spanischer und ein französischer Bildhauer: der damals in Castilien hochgefeierte Alonso Berruguete und der Patriarch des neuen Stils auf der Halbinsel: Vigarni aus Burgund. Die Inschrift, welche das Capitel 1543 in jenen Chor setzen ließ, könnte auch auf unsern Fall Anwendung finden:

Certaverunt tunc artificum ingenia
Certabunt semper spectatorum judicia.

Freilich, Italien ist nur vertreten durch einen Toscaner, der doch zu Hause viele seines gleichen hatte; und was er hier geschaffen, hätte ein Menschenalter früher ungefähr ebenso gemacht sein können. Andrea Navagero nannte es »recht schön für — Spanien«. Der Spanier war nicht bloß zu Hause der Angesehenste vielleicht, er segelte bereits mit dem neuesten Wind. Und die malerische Richtung der spanischen Plastik, und ihr ornamental-phantastischer Zug tritt bereits gleichzeitig mit der ersten Aneignung des italienischen Stils zu Tage.

Wenn das Werk des Toscaners als das einfachere, im Stil reinere mehr gefällt, so verdankt er dies eben der guten Ueberlieferung, die ihn trug. Ist des Spaniers Geschmack und Correctheit zuweilen zweifelhaft, so interessirt er uns doch mehr als der originellere, eigene Wege gehende Charakter, und dann durch sein tragisches Geschick, das nicht blos in dem plötzlichen Tod zur Unzeit liegt. Ordoñez trug Sorge für seines Namens Dauer, die er den Marmorschöpfungen allein nicht anvertrauen wollte. Er bedachte außer der Vaterstadt Burgos und dem Wohnorte Barcelona auch die Kirchen von Carrara, S. Andrea und S. Maria, sowie die Bruderschaften mit Legaten, welche zum teil bestimmt waren, sein Gedächtnis dort zu erhalten. In S. Maria sollten Paramente oder Silbergerät

für zehn Ducaten angeschafft werden, bezeichnet mit seinem Wappen. Der Bruderschaft der seligen Jungfrau von der Rose *(societas disciplinatorum parvulorum)* setzte er 25 Goldducaten aus, zur Erweiterung des Hauses und zum Bau einer Marmorthür *(hostium marmoreum),* darauf sein Wappen und ein Epitaph mit Angabe des Legats. Die an der ehemaligen Stadtmauer gegenüber dem Hauptthor gelegene, damals im Bau begriffene Kapelle S. Maria della Rosa kam später an die Carmeliter. In der Fassade sieht man im Hochrelief Maria, eine Rose haltend, mit dem Kinde, und darunter die Inschrift

BART. ORDONII. HISP. SCVLP.
MVNVS 1521

Man hat diese Sculptur ihm selbst zugeschrieben. Das Testament sagt aber nichts von einem Bilde, und das jetzige stammt aus späterer Zeit, mag aber wohl von jenem Vermächtnis bestritten worden sein.

Trotz dem allen ist der Mann, den ein toscanischer Zeit- und Kunstgenosse so hoch stellte und der vielgereiste Francisco d'Hollanda zu den »Adlern« rechnete, dreihundertjährigem Vergessen verfallen, bis ein Notariatsact in Carrara den Ariadnefaden lieferte, in zerstreuten, zum Teil namenlosen Werken seinen einst ruhmreichen Lebensweg wenigstens bruchstückweise zu ermitteln.

V

DIE LOMBARDEN IN SEVILLA

I

PACE GAZINI

(Jahrbuch der Königlich Preußischen Kunstsammlungen, 1892.)

I

Pace Gazini

Die Karthause am rechten Ufer des Guadalquivir, genannt La Cartuja de las Cuevas, war mehr als drei Jahrhunderte ein Anziehungspunkt Sevillas. Aus weiter Ferne fesselten den Blick ihre Gärten mit alten Palmen, Pomeranzen und »Myrthen ohne Ende«, umschlossen von hohen Cypressenwänden. Der Loggia über dem dicht an den Mauern vorüberrauschenden Strom gedenkend, ruft Navagero: Von hier haben es die Brüder leicht ins Paradies: *bon grado hanno i frati che vivono lì à montar de lì al paradiso* [1]).

An der Stätte der Grotten einer Töpferei, wo einst ein uraltes Muttergottesbild ans Licht gekommen war, hatte das Mittelalter eine Ermita errichtet; der Erzbischof Gonzalo de Mena berief Mönche seines Tertiarierordens, dann in seinem Todesjahre 1401 vier Karthäuser aus dem Hause von Paular bei Segovia, und legte den Grundstein eines Kirchleins. Aber Perafan de Ribera, als Adelantado von Andalusien, erkor sich die im Bau begriffene Klosteranlage zum Familienmausoleum, nach dem Beispiel seiner Könige, die sich gern Karthausen, wie die von Paular und Miraflores, zu Ruhestätten wählten. Er legte bereits 1411 durch eine Dotationsacte Hand auf die Stiftung; bald erhob sich ein majestätischer gothischer Tempel, in dessen Altarhaus Jahrhunderte lang die Grabmäler des Hauses ragten, in der Mitte das Perafans, des Gründers. In dieser Kirche (jetzt Porzellanfabrik), im Erbbegräbnis der Ribera, wurden die Reste des Entdeckers der neuen Welt zuerst beigesetzt.

Als vornehmste künstlerische Merkwürdigkeit der Cartuja galt eine Capelle im Kreuzgang, »die Capelle des Capitels«, auch Pantheon genannt. Sie ist der einzige Rest der weitläufigen Klosteranlage, der noch jetzt für kirchliche Zwecke und als Asyl einiger Ueberbleibsel von Kunstwert erhalten ist. Hier war es, wo bis zur Aufhebung des Klosters (1836) die marmornen Nischengräber des D. Pedro Henriquez und seiner Gemahlin Da. Catalina de Ribera standen, errichtet von ihrem Sohne. Dank dem

---

[1]) ANDREA NAVAGERO, Il viaggio fatto in Spagna. Vinegia 1563. Fol. 13 f.

kunstverständigen Domherrn D. Manuel Lopez Cepero wurden sie damals nebst vielen anderen Denkmälern in die neu hergestellte Kirche der Universität versetzt. Sie galten für die vollendetsten Schöpfungen des Meißels, die Spanien besitze[1]).

Diese Grabmäler haben zu allen Zeiten die Aufmerksamkeit von Fremden und Einheimischen gefesselt. Oviedo bereits erwähnt die *magnificos mausoleos* in seinem biographischen Werk; die Ribera's seien begraben wie Fürsten. Der portugiesische Miniaturmaler Francisco d'Hollanda rechnet ihren Urheber, dessen Namen er sich nicht gemerkt hat, »den Genueser, der die Denkmäler des Karthäuser-Klosters zu Sevilla gemacht«, zu den »Adlern« der Sculptur. Ein italienischer Reisender, Norberto Caimo, der sie 1756 sah, meint, weiter als diese Statuen könne es der Meißel nicht bringen[2]).

Zu ihren Vorzügen gehören auch die bei Werken dieser Art seltenen Bezeichnungen der Urheber und der Herkunft, an den Plinthen eingemeißelt; auf dem des D. Pedro:

ANTHONIVS MARIA DE APRILIS DE CHARONA
HOC OPVS FACIEBAT IN IANVA

auf dem der Da. Catalina:

OPVS
PACE GAZINI
FACIEBAT
IN IANVA

Der Italiener Conca in seiner Reisebeschreibung (III, 495) bemerkt die Unbekanntheit dieser Namen, ihm selbst lautlich fremd (Cherona und Pagazini); »sie würden«, sagt er, »stets das Andenken dieser Künstler leuchtend erhalten, die vielleicht im eigenen Vaterlande verschollen seien.« Manche Verehrer der Renaissance mögen vor diesen zwei obscursten Namen an so strahlenden Werken Betrachtungen über die Grenzen ihres Wissens angestellt haben.

Sie gehören zu jenen Geschlechtern von Lombarden, die dem fleißigen Chronisten italienischer Renaissancekunst, Vasari, entgangen und dann durch fast vier Jahrhunderte verschollen waren, scheinbar unwiederbringlich dem Vergessen verfallen. Daß sie in unseren Tagen wieder ans Licht kamen, verdanken sie nicht der Feder zeitgenössischer Schriftsteller, sondern den Notaren und den Localforschern, die ihre Contracte in den Archiven, besonders dem von Genua ausgegraben haben. Ein neues Blatt der Ge-

[1]) Estos sepulcros son lo mas grandioso que puede inventarse en el trabajo de cincel en piedra, por la finura y conclusion de las bellas labores que contienen. Gonzalez De Leon, Noticia artistica de Sevilla. 1844. I, 220.

[2]) Lettere d'un vago italiano. Pittburgo 1764. III, 124. È si naturalmente effigiato che di più non avrebbe potuto far uno scarpello.

schichte lombardischer Sculptur wurde damit aufgeschlagen; ein Ruhmestitel mehr den Acten der zahlreichsten und ältesten Bildhauer- und Architektenstämme Italiens, der *Comacini*, wie sie im Mittelalter hießen, hinzugefügt.

Don Fadrique de Henriquez Ribera

Von jeher wußte man aus den Inschriften im Postament der Denkmäler, daß sie der Stifter in Genua bestellt hatte, als er auf dem Rückwege von seiner Pilgerfahrt nach Palästina im Jahre 1520 dort weilte. Die Inschrift des ersten lautet:

AQVI IAZE · EL · ILVSTRE · SENNOR · DON · PEDRO · ENRIQVES · ADELLANTADO · MAIOR · DELL
ANDALVZIA · HIIO · DELOS · ILVSTRES · SENNORES · DON · FADRIQVE · ENRIQVEZ · ALMIRANTE
MAIOR · DE CASTILLA · I DE · DONNA · TERESA · DE · QVINNONES · SV · MVGER · EL · QVAL · FALL
ECIO · ENEL · RIO · DELAS · IEGVAS · A · QVATRO · DIAS · DE · HEBRERO · DE · IVCCCCXC · II · AN
NOS · VINIENDO · DE · TOMAR · LA · CIBDAD · DE · GRANADA · AVIENDO · SE · HALLADO ·
ENLA · CONQVISTA · DE · TODO · EL · DICHO · REINO · DESDE · QVE · TOMO · A · ALHAMA
QVE · FVE · EL · COMIENÇO · DELLA · EL · QVAL · BIVIO · COMMO · QVIEN · AVIA · DE · MORIR · MA
NDO · HAZER · ESTE · SEPVLCRO · DON · FADRIQVE · ENRIQVEZ · DERIBERA · PRIMERO · MARQV
ES · DE · TARIEA · ASIMISMO · ADELANTADO · SVHIIO · EL · ANNO · DE · IV · D · X · X · ESTANDO
EN · GENOVA · AVIENDO · VENIDO · DE · IHERVSALEM · EL · ANNO · DE · IV · D · XIX [1])

D. Fadrique, seit 1514 Marques von Tarifa, stammte väterlicherseits von den Henriquez, mütterlicher von den Ribera. Sein Vater D. Pedro war ein jüngerer Sohn des Fadrique Henriquez, zweiten Admirals von Castilien aus diesem Hause und Urenkels König Alphons' XI. und der Leonor de Guzman. D. Pedro's Stiefschwester Juana war die zweite Gemahlin König Juans II. von Aragon und Navarra, und Mutter Ferdinands des Katholischen, dessen Oheim also D. Pedro war. Dieser hatte sich nach einander vermählt mit den beiden Erbtöchtern des Hauses Ribera. Die Ribera, aus Galizien stammend, führten ihren Stammbaum zurück auf D. Ramiro, König von Oviedo und Leon. Die Würde des Adelantado mayor der Grenze oder Andalusiens, seit 1412 bei ihnen erblich, entspricht etwa den Ämtern eines Statthalters und Oberrichters.

D. Fadrique war nach dem Tode seines älteren Bruders Francisco (1509) dreißig Jahre lang Haupt des Hauses. Sein Name wird in der Geschichte wenig genannt, aber noch heute hört ihn jeder Besucher Sevillas in der weltbekannten Casa de Pilatos. Nach Hofe stand sein Ehrgeiz nicht, aber in Sevilla gab es keinen verehrteren Namen bei Volk und Adel. Der reichste Edelmann der Provinz nach dem Herzog von Medina Sidonia, dessen Renten das Doppelte (60000 Ducaten) der seinigen betrugen, widmete er sich neben der Verwaltung seiner Güter ganz den Interessen

[1]) Die Inschrift auf dem zweiten Denkmal ist genau entsprechend abgefaßt.

der Stadt, die ihm eine Reihe ruhiger Jahre verdankte. Ein streng religiöser Mann, übte er die Pflichten der Nächstenliebe in großem Stil, ein »Vater des Vaterlandes«, seine Almosen, die Summen, welche er im Stillen für den Loskauf von Christensclaven hergab, erreichten bisher kaum gehörte Ziffern.

Seit Jahren hatte er eine Fahrt nach den heiligen Stätten des Morgenlandes vorbereitet; am 24. November 1518 verließ er sein Haus in Bornos; am 20. October 1520 kehrte er nach Sevilla zurück, wie er in der nach seinem Tode erschienenen Reisebeschreibung meldet.[1]) Er nahm den Weg von Marseille über Turin durch die Lombardei, dann über Bologna und Padua nach Venedig; in Padua ließ er von seinen vierzehn Dienern sechs zurück. In Venedig war es, wo sich ihm Juan de la Encina anschloß, der von Rom, wo er seit Jahren als päpstlicher Kapellmeister Leo's X. gelebt, in derselben Absicht hier eintraf. Dieser Poet, wohlbekannt aus der Geschichte der Anfänge des spanischen Theaters, hat die Reise ebenfalls, in etwas holprigen Strophen beschrieben. Am 1. Juni stachen die zwei Pilgerschiffe in See und landeten am 1. August in Joppe. Am 4. zog D. Fadrique in Jerusalem ein, am 19. erfolgte die Rückfahrt. Encina hatte auf dieser beschwerlichen Reise, damals ein wahrer Act der Entsagung, seinen Gönner kennen gelernt als »einen sehr gütigen Herrn, schlicht in der Kleidung, von strengem Rechtssinn, wahrhaftig und weise, einen Mann mehr des Seins als des Scheins«. Von allen Reisegefährten war er der anspruchsloseste; obwohl er acht Knechte hatte, bediente er sich selbst, also daß auf dieser Reise der niedrigste und der vornehmste *(el mas de los Godos)* ganz gleich schienen![2])

Von Venedig aus machte er dann eine Tour durch die Halbinsel, über Florenz, Rom (wo er drei Monate weilte), Neapel, und von da zurück nach Genua. Hier, wo er vom 27. Juli bis 27. August blieb, hat er die Grabmäler in Auftrag gegeben, von denen jedoch in der Reisebeschreibung kein Wort steht.

Jene Capelle, für die er die »Mausoleen« seiner Eltern bestellte, hatte er auch zu seiner eigenen Ruhestätte bestimmt. Sie war ein redendes Zeugnis der Prachtliebe andalusischer Großen, von denen SANDOVAL im Leben Karls V. sagt, »daß sie, als Herren des reichsten und mächtigsten Gebietes Spaniens, und von Natur von edelmütiger und freigebiger Sinnesart, es gerne in Großherzigkeit Allen zuvorthun«. Aber mit diesem Denkmal des Familienstolzes und der Pietät sollte seine Christendemut contrastiren; das eigene Grab neben der Thür bedeckte eine einfache Messingplatte mit eingravirtem Skelett. Er starb am 6. November 1539[3]).

---

[1]) FADRIQUE HENRIQUEZ DE RIBERA, El viage que hizo a Jerusalem. Lisboa 1580. Sevilla 1606.

[2]) Señor muy humano, muy llano en su trage, muy gran justiciero, veridico y sage, mas hombre de hecho, que no de aparencia. TRIBAGIA ò via sagra de Hierusalem. Roma 1521 und oft.

[3]) Die Messingtafel in der Karthause gab den 3. November als Todestag. Der 6. ist festgestellt in ZUÑIGA, Anales de Sevilla III, 380. Madrid 1796.

Sein Vater D. Pedro stand von Anfang an in den vordersten Reihen des letzten Kampfes gegen die Mauren. Die Ueberrumpelung und Behauptung der festen Stadt Alhama, dieser Stoß ins Herz des granadinischen Reiches, entsprungen im Kopf des Escalador Juan de Ortega, von dem »Assistenten« von Sevilla, Diego de Merlo in die Hand genommen, wurde von dem Marques von Cadiz, Rodrigo Ponce de Leon, in Verbindung mit D. Pedro organisirt. Diese verwegene Action, fast ganz von Sevillanern ausgeführt, kostete viel edles Blut. Zweimal sind beide Führer mit genauer Not dem Tode entronnen, das eine Mal im Ringen um Alhama, das andere Mal bei der Metzelei von Axarquia (1483), wo fast alle ihre Leute zusammengehauen wurden. Im entscheidenden Jahre (1491) führte er, in Begleitung seiner drei Söhne Francisco, Fadrique und Fernando, die Sevillaner Schaar, deren Kern sechstausend Mann Fußvolk und sechshundert Reiter waren, dem Belagerungsheere zu. Einen Monat nach der Uebergabe von Granada starb D. Pedro, am 8. Februar 1492, im Kreise Rio de las Yeguas, auf dem Weg nach Santa Fe, beklagt von seinen Herrschern, die ihn während seiner Krankheit besuchten. Wie bei allen Mitstreitern, die diesen Erfolg nicht erlebten oder nicht überlebten, blieb auf seiner Gestalt in der Erinnerung der nächsten Zeiten ein Glorienschein haften. Ihre Grabmäler in den Kathedralen (Burgos, Toledo) wurden Erinnerungszeichen jener größten Tage spanischer Ritterschaft.

Doña Catalina überlebte ihren Gatten dreizehn Jahre († 13. Januar 1505). Die Tochter des Perafan de Ribera und der Maria de Mendoza galt für eine »heilige Frau«. In ihrem letzten Willen legte sie den Söhnen Fadrique und Fernando ans Herz, das große von ihr vermehrte Gut, eingedenk der Väter, in Wohlthun zu verwenden, und wie sie Beide stets gleichgehalten, neidlos brüderliche Eintracht zu bewahren. Sie gründete 1500 ein großes Hospital in der S. Jagostraße, das später in das von ihrem Sohne gestiftete, aber noch nicht begonnene Riesenhospital de la Sangre, oder der Fünf Wunden, verlegt wurde.

Die Gazini in Genua

Der Meister des ersten Denkmals, Antonio Maria de Aprilis, nennt sich *von Charona*, am Luganersee. Carona ist der Hauptort des Kreises dieses Namens, hoch auf dem Kamm der Halbinsel Arbostora, südlich vom Monte San Salvatore. Der Stammort des anderen, Pace Gazini, ist das kleine Fischerdorf Bissone im Kreise Ceresio, an der großen *ponte-diga*, wo früher Barken die auf der Landstraße eintreffenden Reisenden nach dem anderen Ufer überfuhren. Bissone liegt also Carona gegenüber. Nördlich an demselben Ufer ist der nächste Nachbarort Campione, einst Lehen von S. Ambrogio in Mailand, der älteste bekannte Ausgangspunkt dieser fahrenden Bauleute und Steinmetzen, wohlbekannt von den Domen zu Monza, Mailand und Modena und den Gräbern der Scaliger.

Auch damals waren Campionesen in Genua gelegentlich verbunden mit den Bissonnesen, die ihnen von Alters her auf ihren Fahrten sich anschlossen. Einer von diesen, Giovanni Bono, hat bereits 1281 seinen Namen auf die Löwen des Portals am Dome zu Parma gesetzt. Jahrhunderte später kam von hier Borromini; denn auch bei dem Einbruch des Barockstils in Rom waren wieder diese Lombarden von den Seen bei der Hand.

Insbesondere weisen die Annalen lombardischer Kunst in fast ununterbrochener Reihe den Namen der Familie Gazini (heute Gaggini) aus Bissone auf, von der Mitte des XV. Jahrhunders bis in unsere Tage; der letzte und bedeutendste Bildhauer aus dem Zeitalter Canova's, Giuseppe Gaggini (* 1791, † 1867), ist in Genua noch in lebendiger Erinnerung.

Unsere beiden Bildhauer und ihre Verwandtschaft gehören also zu der Einwanderung aus dem Seengebiet in Genua, Savona und an der Riviera; sie sind ein Zweig jener Colonien von *magistri antelami*, *magistri marmorum, lapicidœ, piccapetre,* die sich an allen Stätten lebhafter Bauthätigkeit nicht bloß Oberitaliens einzufinden pflegten, nirgends aber, außer Mailand, zahlreicher als in Genua im XV. und XVI. Jahrhundert. Hier gab der überseeische Handel und die Spedition carrarischen Marmors Gelegenheit zu Aufträgen in die Ferne; eine innere Verwandtschaft verband die wanderlustigen Tessinesen mit den unsteten Ligurern. Die Mehrzahl kamen und kehrten alljährlich zurück, wie noch heute; viele aber eigneten sich als Lehrlinge und Gehülfen die Kunst blühender Schulen an, lernten sie selbständig üben, trugen sie weiter. Nicht wenige erhoben sich zu Werkmeistern, Architekten, Marmorhändlern, Bildhauern, sie wurden Unternehmer, indem sie sich mit Stammesgenossen zu Gesellschaften vereinigten.

Eine der ersten, die führende Rolle unter diesen Künstlergeschlechtern fiel den Gazini zu, — als Bahnbrecher beim Hervorgang des neuen Stils aus dem gothischen; dann in der Akme der lombardischen Renaissance bei dem glänzendsten Monumente Oberitaliens: der Certosa; endlich als Missionare ihrer Kunst im Süden, Sicilien, Neapel, und im Westen, Frankreich und Spanien.

Im Jahre 1448 erscheint in Genua Pier Domenico de Gaxino aus Bissone, als *magister intaliator marmorum,* und wird mit dem vornehmsten Unternehmen beauftragt, das dort zu vergeben war, dem Wunderwerk lombardischer Frührenaissance. Um diese Zeit war bei einflußreichen Männern, an ihrer Spitze der Kanzler Jacopo Bracelli, der Plan gereift, für die Reliquien des Schutzpatrons, des Täufers, eine solchen Heiligtums und des Staates würdige Capelle im Dom zu errichten; nachzuholen, was die Bolognesen in S. Domenico, die Mailänder in S. Eustorgio besaßen. Aber noch vor der Beratung über den Bau der Capelle wurde deren reiche Front, an der Nordwand der linken Abseite, in Auftrag gegeben. Diese Front *(capelum* unum marmorum . . .[1]) super capelam B. Johannis B.) soll

[1]) *capelum = cappello,* Hut, ist im Sinn von Bekrönung gebraucht, nach Analogie

in achtzehn Monaten, für 800 Lire fertiggestellt werden[1]). Und aus der Einheit des Stils zu schließen, ist sie in der Tat damals von Domenico Gazini ausgeführt worden, und zwar mit Hilfe einiger Verwandten und Landsleute, die er zu einer Gesellschaft vereinigt hatte. Es waren Elia Gazini, Sohn des Jacob, *sculptor lapidum el marmorum* (1457—81 erwähnt), sein *laborator et factor;* und Giovanni da Bissone, Sohn Beltrams, *magister antelami,* auch *de Cumis* genannt (1450—95 erwähnt).

Vier mächtige an Pfeiler gelehnte Säulen, die Schäfte bekleidet mit feinem Rankenwerk, tragen einen weiten Rundbogen, von zwei Architraven flankiert, und dieser eine hohe, mit Sculpturen und Ornamenten dicht besetzte aber flach gehaltene Marmorwand, bis zur Kämpferlinie des Tonnengewölbes emporragend. Die Bogenzwickel zieren zwei Runde in Kränzen mit dem englischen Gruß, umgeben von Riesenacanthus. Die Säulen klingen fort in Pilastern mit statuenbesetzten Nischen; diese umschließen vier große Bildtafeln, Geschichten des Täufers zwischen breiten Borten mit Acanthusgewinden. Die Bekrönung ist noch voll gothischer Reminiscenzen: vier tiefe Nischen mit genasten Rundbogen, daran Reliefs der Kirchenväter, als Umbildung eines Bogenfrieses, tragen eine Krone von fünf Zinnen, diese Zinnen zieren wieder Medaillons, über ihren Spitzen und über den Pilastern ragen elf Statuen.

Der Stil ist der der frühesten Renaissance, der hier seine Abstammung von den reichen Terracottafassaden italienischer Gothik verräth. Man kann da den Uebergang beobachten von der gothischen Manier, mit ihrem leichten Schwung der Haltung, den fließenden Motiven, der schön gerundeten Gesichtstypen, zu der trockenen, mageren, wie gepreßten Modellirung mit unterarbeiteten Umrissen und scharfen Schattenvertiefungen der späteren Lombarden, der Mantegazza und Maffioli. Die Geschichten sind gut im Raum verteilt, lebendig erzählt, ohne Ueberfüllung. Der Name Jacopo da Quercia ist dabei genannt worden; ein Toscaner, Leonardo Riccomanni aus Pietrasanta, stand mit den Bissonesen in Verbindung.

Dies in seiner Art einzige Denkmal wurde nun der Ausgangspunkt eines Stils, der in Genua bis zum letzten Jahrzehnt des Jahrhunderts geherrscht hat; sein Hauptvertreter scheint jener Giovanni da Bissone gewesen zu sein. Von ihm ist die Capelle der Fieschi im Dom. Eine Vorstellung von seiner Art kann man sich aus zahlreichen Palastportalen, wie dem Giorgio Doria's, gegenüber S. Matteo, und aus den Resten bilden, die in der damals von ihm umgebauten Kirche S. Maria di Castello gerettet sind und seit deren Restauration trefflich zur Geltung kommen. Die Innenseite des Portals der Sacristei, die Marmorpala der Capelle vom Eingang links, die Statue der hl. Catharina und vieles andere, zeigen ganz den

von *cimiero,* Helm, welscher Haube; also in unserem Fall als pars pro toto. In der heutigen Sprache kommt es vor im Sinn von copertura de' muri di recinto (Festungsbau).

[1]) F. Alizeri, Notizie dei professori del disegno in Liguria. Genova 1876, IV, p. 127 ff.

Stil der Johanniscapelle. Die Capelle U. L. F. von der Rose war von Elia in Verbindung mit Jacopo von Maroggia und Battista Carlone ausgeführt worden.

Während man die Namen der Genossen noch einige Jahrzehnte hindurch verfolgen kann, verschwindet der Hauptmeister Domenico bereits im Jahre 1465. Eine Reihe notarieller Acte vom 2. Mai dieses Jahres hatte Alizeri, der sie mitteilt[1]), aus dem Wunsch des in zerrüttete Vermögensverhältnisse geratenen, lebensmüden Mannes, sein Haus zu bestellen, erklärt. Er bevollmächtigt den Goldschmied Antonio de Platono, die Reste seines Guthabens für die Johanniscapelle einzuziehen; er überläßt dem Neffen Elia sein Haus in der Contrada del Molo auf sechs Jahre zur Miete, als Abtragung einer Schuld von hundert *januini*, und Vergütung der für die Gesellschaft gelieferten Arbeiten. Endlich hypothekirt er dem Giovanni Habe und Haus für eine Schuld von 500 libre und 10 soldi, für den ihm gelieferten Marmor, eine Bürgschaft und den Rest seines Guthabens bei der Gesellschaft.

Es braucht nicht ausgeführt zu werden, wie wenig diese Abmachungen zu einer Lage stimmen, wie sie Alizeri sich vorstellt. Es handelt sich nicht um ein Testament, sondern um Auflösung der bisherigen geschäftlichen Verbindung, und die Veranlassung wird keine andere sein als Auswanderung.

Da trifft es sich nun, daß um dieselbe Zeit ein Bildhauer desselben Namens in Palermo seine Laufbahn eröffnet, Domenico Gagini di Bissone, *scultor di Lombardia ed abitator Palermi*, wo er am 22. November 1463 ein Grabmal des Ritters Pietro Speciale für dessen Familienkapelle in der Tribune des Klosters S. Francesco übernimmt[2]). Dieser palermitanische Domenico ist kein anderer als unser Genueser. Er mag erst nur zur Ausführung jenes Auftrags nach Sicilien gekommen sein, dann aber, nach erlangter Gewißheit hier ein günstiges Arbeitsfeld zu finden, sich entschlossen haben, bleibend nach Palermo überzusiedeln; er kommt nur noch einmal nach Genua zurück, um seine Verbindlichkeiten zu lösen. Die Büste jenes Speciale hat De Marzi noch in dem alten Palast nachgewiesen, er hält sie allen ähnlichen Arbeiten der Laurana, Pietro di Bartolo überlegen. Bis 1492 wird der Name des Pier Domenico genannt: sein Sohn aus zweiter Ehe war jener Antonello (1478—1536), der berühmteste der Gazini, und der Bannerträger der sicilianischen Renaissance, der sich in der Altarcapelle des Domes zu Palermo jenes einst herrliche, nur noch in Trümmern vorhandene Denkmal setzte.

Der älteste der Gazini ist also an zwei äußersten Punkten Italiens, beide der centralen, toscanischen Bewegung der Kunst fernliegend, der Chorage des neuen Stils gewesen.

---

[1]) Ed in quest' anno non fa Pier Domenico che dare assetto alle proprie bisogne, come uomo (diresti) che s' apparecchi al morire. Le quali bisogni eran debiti e nulla più (doch auch Guthaben). Alizeri a. a. O. IV, 133.

[2]) De Marzi, I Gaggini e la Scultura in Sicilia. Palermo 1880. I, 68 ff.

Pace Gazini und Tamagnino

Paces Gazinus, wie er in Genua eine Statue, Paxius, wie er ein französisches Denkmal signirte, wird in den Urkunden nur als Bildhauer bezeichnet[1]). Er ist die Hauptfigur der zweiten Generation dieser Lombarden vom Luganersee, dem Ahnherrn dieser Künstlerfamilie verwandt in Beweglichkeit, Phantasie und Feinheit, wie in der Verbreitung seines Wirkens bis in die Peripherie nördlicher und südlicher Marken romanischer Cultur. Sein verwandtschaftliches Verhältnis zu Domenico ist noch nicht ermittelt. Er war der Sohn Beltrame's und Bruder des Giovanni und Antonio Gazini; ein Sohn dieses Antonio, Bernardino, tritt gleichzeitig mit ihm in Spanien auf, wohin er dann, durch eine Reihe von Jahren, wiederholt zurückkehrt. Ebenso ist auch die Art seiner Verwandtschaft mit einem fast lebenslangen Genossen nicht bekannt. Man weiß nur, daß er ein Neffe des Antonio della Porta, genannt Tamagnini (d. h. Knirps) war; unter seiner Leitung ist er wohl in die Bildhauerei hineingekommen; Jahre lang hat er in Gemeinschaft des Ateliers an der Ausführung seiner Aufträge Anteil gehabt. Porta ist ein *borgo* des Oertchens Rovio; mit den bekannten Portas von Mailand hat er nichts zu schaffen. Am 26. November 1493 wird Pace zum erstenmal genannt, als *scultor et magister figurarum marmoris;* mit monatlich vier Ducaten. Im Jahre 1501 vermieten beide eine Bottega an der Piazza del Molo für sechs Jahre einem Krämer *(rivenduglio).* Tamagnini nennt ihn seinen *vicemaestro.*

Tamagnini erscheint zuerst in der Memoria der Brera[2]) über die Künstler der Certosa von Pavia. Er gehört zu dem Architekten- und Bildhauerverein, der im Jahre 1491 unter Gio. Antonio de' Amadei die bildnerische Ausschmückung der Fassade in Angriff nahm, ein Kollege also der Mantegazza, Benedetto Briosco, Gio. Stefano da Sesto. Er scheint an den Fenstern und Lisenen der linken Seite beschäftigt gewesen zu sein. »Fünf Prophetenköpfe an den Fenstern« werden 1498 von ihm aufgeführt. Es sind die kleinen, eigenartigen Reliefköpfe in Vorderansicht, in zum Teil phantastisch-altertümlichem Costüm, welche die Lisenen zwischen Fenstern und Strebepfeilern zieren, vier auf jeder Seite, wechselnd mit farbigen Marmorscheiben, wie es scheint nach *einem* Plan gemacht. Gegen das Ende des Jahrhunderts verläßt er die Certosa, vielleicht gleichzeitig mit Amadeo, der sich 1499, nachdem er im Jahre vorher den Bau bis zum ersten Corridor geführt, nach Mailand begab.

Man findet ihn 1499—1500 beschäftigt an der Loggia zu Brescia, deren

[1]) Die Notare schreiben: Pax de Gazino de Bissono q. Beltrame magister marmororum (1501), auch Pace, ferner Paxe de Gagino, scultor seu incizor lapidum; Pacio de Bissone (1507).

[2]) Memorie inedite sulla Certosa di Pavia. Archivio Lombardo 1879. 137 ff.

Decorationssculpturen damals ein Gaspar da Lugano besorgte, nach dem von Tommaso Formentone aus Vicenza 1489 verfertigten Modell. Für die Bogenzwickel der Halle hatte jener die überlebensgroßen Römerbüsten an der Ost-, Nord- und Südseite geliefert, die sechs noch übrigen der Westseite wurden Porta übertragen. Sie sind ganz in der Art der anderen und vielleicht nach den Entwürfen Gaspars gemacht. Köpfe von mächtigen aber phantastisch-willkürlichen Formen, die breite, derbe Modellirung in schroffem Gegensatz zu den mageren, scharfen, zum Teil karrikirten Profilmedaillons von Helden der Vorzeit, am Sockel der Certosa. Ihre Verwandtschaft mit den Terracottabüsten der Capelle Brivio in S. Eustorgio zu Mailand, den Medaillons von Caradosso in S. Satiro, und den acht aus dem Hof des Medicipalastes im archäologischen Museum, ist nicht zu verkennen. Auch für die Kirche S. Maria dei Miracoli lieferte er die Engelchöre der Kuppel und die Eremiten Paulus und Antonius.

Die beiden Reliefs der Lünetten in der Johanniscapelle des Domes von Genua, vollendet im Jahre 1496, mit Darstellungen aus dem Leben des Täufers, wurden früher demselben Matteo Civitali zugeschrieben, der damals die alttestamentlichen Statuen dort gearbeitet hat. Doch sind sie neuerdings von einheimischen Kennern, wie Sante Varni, mit zunehmender Bestimmtheit dem Pace zugeschrieben worden, der dann schon so frühe nach Genua übergesiedelt wäre.

Ein bedeutender Auftrag wurde ihm in Gemeinschaft mit dem Oheim im Jahre 1501 zu teil, für die Familiencapelle, die Francesco Lomellin in der Kirche S. Teodoro errichten wollte. Der Contract vom 23. März 1501 setzt den Termin der Vollendung auf Ostern 1502 und bestimmt den Genossen 1300 Lire. Die Fresken und Glasgemälde besorgte Gio. Mazone. Die alte Kirche hat vor einiger Zeit einem Neubau weichen müssen; zwei schöne Kenotaphe sind in die neue Kirche gerettet worden. Diese Grabreliefs, wahrscheinlich von Pace Gazini allein ausgeführt, stellen dar die Geburt des Heilandes nebst der Anbetung der Magier, und die Frauen am Grabe; diese in einer reichen Umrahmung von Schildern, Bändern und Fruchtgehängen. Oben, zwischen zwei Voluten, der Heiland, im Lichtglanz des neuen Lebens dem Grabe entschwebend.

Ins Jahr 1504 fällt das Portal des Palastes Cattaneo (Piazza Grillo-Cattaneo 6), von Tamagnini im Auftrag des Lorenzo Cattaneo, Consul der Portugiesen, für 500 Lire ausgeführt. Das gleichzeitige Portal der Kemnate *(caminata)* ist verschwunden. Der Stil der Pilaster zeigt den neuen grotesken Geschmack, der seit den 90er Jahren die Art der früheren Gazini und Genossen verdrängte. Statt der einfachen Wellen von Zweigen mit Kinderfiguren in Flachrelief, kommen nun symmetrisch gegenübergestellte Motive, in stetem Wechsel, gruppirt um einen Stamm von Geräten und Masken, belebt durch phantastisches Gebilde, umspielt von Bändern und Perlschnüren. Die Ausführung, bisher breit und flach, wird fein und zierlich, in malerischem Wechsel des drahtartig Dünnen und plastisch

Vollen. Erste Proben dieser Art scheinen die Portale des Gaspar della Scala aus Carona (1494), an den Palästen der Sauli in Via S. Bernardo und an Piazza Sauli; an sie schließt sich das Portal des Palastes Pallavicini, Piazza di Fossatello (1503), von Michele Carlone. Sie erinnern an die reichsten *pilastrini* der Certosafassade, die auch den 90er Jahren angehören, wahre Miniaturen der Plastik.

Die Statuen des Palastes von S. Giorgio

Im Jahre 1508 erhielten beide Lombarden, wahrscheinlich durch die Gunst Francesco Lomellins, ehrenvolle Aufträge zu Bildnisstatuen für den Palast von S. Giorgio.

In dieser Statuensammlung aus drei Jahrhunderten von seltener Continuität und vollkommener Erhaltung besitzen die Genuesen ein in seiner Art einziges Bild der äußeren Erscheinung ihrer Vorfahren und der Wechsel plastischer Bildniskunst.

Der neuerdings wiederhergestellte Palast von S. Giorgio (sonst *delle compere* genannt, bis vor Kurzem Dogana, jetzt Museum) ist einer der ältesten Monumentalbauten der Stadt. 1270 von dem Capitan del popolo, Giulio Boccanegra, in gothischem Stil erbaut, wurde er nach dessen Fall von Frate Oliviero, Mönch von S. Andrea di Sestri, zur ständigen Residenz des Capitan umgestaltet. Nach der Gründung der Bank — des Magistrats von S. Giorgio (1407) — ging er an diese über. Die Bank war ein »Capitel« der Staatsgläubiger, welche die einheitlich organisirte Verwaltung der ihnen verpfändeten Staatseinkünfte, Zollgefälle und Gemeinden besorgte; mit solchem Erfolg, daß sie einen Staat im Staate bildete, der sich durch musterhafte Ordnung und unbedingte Stetigkeit von der unaufhörlichen Wechseln und Stürmen unterworfenen Commune vorteilhaft unterschied. Man nannte sie »die Erhalterin des Vaterlandes und Staats«.

Nun hatte im Jahre 1371 ein edler Popolare, Francesco de Vivaldo, neunzig seiner Staatsschuldentitel *(luoghi* genannt, zu hundert Lire), zusammen 9000 Lire, dem Gemeinwesen geschenkt, als Grundlage eines Schuldentilgungsfonds. Fast ein Jahrhundert später (1466) beschlossen die Protettori der Bank, diesem Vivaldo, als Vorbild des Gemeinsinns, eine Ehrenstatue zu setzen *(per memoria delle virtue soe e in exempio e arregordo che degli altri vogliam)*, mit deren Anfertigung Michele d'Aria (Aerio) aus Pelsotto im Val d'Intelvi am Comersee, für 85 Lire beauftragt wurde. In hohem Relief ist der sehr betagte Herr dargestellt, etwas steif thronend auf reich geschnitzter und vergoldeter Cathedra mit hoher Rückenlehne, wie ein lehrender Patriarch. Ein magerer, lebhafter Kopf. Ein Zettel fordert auf: *Ad me respicite et curate quae pacta sunt.*

Bald folgten Statuen anderer Bürger, die seinem patriotischen Beispiel gefolgt waren, Lucian Spinola und Domenico Pastin da Rapallo (1475), alle im Consularbarett mit breiter, auf die Schulter fallender Binde und



Michele d'Aria. Statue des Francesco Vivaldi im Palazzo San Giorgio zu Genua

in der Toga. Obwohl Bildnisse bereits Verstorbener, machen sie den Eindruck der Abformung nach dem Leben, so eingehend und lebendig sind sie individualisirt. Erst im Jahre 1490 wurde einem Lebenden diese Ehre zu Teil: Ambrosio di Negro oder Negrone, Commissar von Corsica. Immer verzeichnen Inschriften im Piedestal ihre Geschenke an das Gemeinwesen, z. B. Steuerentlastung der armen Classen; in den Händen halten sie Zettel, später Tafeln oder Schilder, mit kurzen Ermahnungen.

Zur Zeit der Herrschaft Ludwigs XII, 1508, beschloß man, diesen Vier drei neue Statuen lebender Patrioten hinzuzufügen: Francesco Lomellin, Lucian Grimaldi und Antonio Doria. Sie

wurden Tamagnini anvertraut. Grimaldi scheint jenem Vivaldi nachgebildet, ein Greisenkopf mit ängstlichem Blick und dünnen Lippen, das Bild eines über Rechnungsbüchern gealterten Finanzmannes. Antonio Doria ist eine äußerst kurze, fast zwerghafte Figur, auf der ein großer,



Pace Gazini. Statue des Francesco Lomellino im Palazzo S. Giorgia in Genua

feister Kopf sitzt, mit strengen Mienen. Diese nüchternen Arbeiten würden keinen großen Begriff geben von Geschmack und Kunstmitteln des Tamagnini, doch war bürgerliche Schlichtheit noch im Geschmack dieser Geschäftsmänner und der Lohn gering.

Das altväterische Wesen verschwand, als in den dreißiger Jahren Gio. Giacomo della Porta aus Porlezza sich in Genua niederließ. Jetzt

kommt Bewegung und malerische Attitude, Breite des Meißels und Wurfs, Würde und Vornehmheit, auch Ueberlebensgröße. Es sind darunter ganz fürstliche Erscheinungen, z. B. Battista Grimaldi, von Battista Perolli aus Cremona (1565).

In dem großen Saal, wo 21 Statuen in zwei Reihen Nischen stehen, sieht man gleich rechts vom Eingang die sitzende Statue Francesco Lomellins, mit der Künstlerinschrift (es ist die einzige):

PACES GAZINVS BISSONIVS FACIEBAT

und der Jahreszahl 1509.

Hier nun zeigt er sich dem Oheim vollkommen ebenbürtig. Der breite Kopf des in Arbeit und Sorgen ergrauten patriotischen Staatsmannes, in hohem Grade sprechend, wirkt in der zugleich großzügigen und scharfeingehenden Charakteristik vollkommen überzeugend. Diese Arbeit war erst dem Tamagnini übertragen, im Juni 1508 erhält er sogar eine Zahlung; aber im September ist Pace an seine Stelle getreten. Später besorgen der Maler Bartolommeo dal Poggio und der Goldschläger Braida den (verschwundenen) Goldschmuck.

Französische Aufträge

Seit dem Besuche Ludwigs XII im Jahre 1502 wurde die französische Nachfrage in Betreff genuesischer Marmorarbeiten lebhaft, der König gab das Beispiel. Jene nach dem Weggang Domenico Gazini's für den Staat und die Bank beschäftigten Meister werden jetzt auch den Franzosen empfohlen. Zuerst Michele d'Aria und sein Bruder Giovanni. Michele im Verein mit Gerolamo Viscardo aus Savona lieferte ein Grabmal für die Adorno in den Olivetani zu Quarto (1497). Giovanni wurde auch das Denkmal der Eltern Sixtus' IV in Savona anvertraut, ein Werk, das durch anspruchslose, edle Einfachheit mehr fesselt, als manches prunkvollere, was auf diesen vielgenannten Kirchenfürsten zurückgeht. Im Relief der Nische kniet das Ehepaar bescheidener Fischersleute, Leonardo und Luchina, von ihrem Sohn der Madonna empfohlen.

Als Ludwig XII die Absicht aussprach, ein Denkmal seiner Eltern für die Cölestinerkirche zu Paris (jetzt in St. Denis) zu stiften, wandte man sich an Michele, der eine Vereinigung von vier Meistern, zwei Lombarden (er und Viscardo) und zwei Toscanern, Donato Benti aus Pietrasanta und Benedetto Bartolommei von Rovezzano, zu Stande brachte.

Seit 1506 treten Tamagnini und Pace Gazini in diese französischen Beziehungen ein. Am 24. December schließt Agostino de' Solari mit beiden eine Societät für Herstellung einer großen Fontaine für den Cardinal von Rouen, George d'Amboise, einen Freund prächtiger Zierbrunnen, bestimmt für sein Schloß Gaillon. Sie bestand aus drei Schalen, verziert mit acht Löwenköpfen und acht Masken; den Stamm umgaben Figuren-

gruppen, die bekrönende Statue des Täufers lieferte Agostino Solari. Sie wurde später in den erzbischöflichen Garten *(la fontaine de l'archévêché)* zu Rouen versetzt, und ist im Jahre 1757 zerstört worden[1]).

Im Jahre 1507 tritt Pace dann förmlich als Agent des Königs auf[2]). Er kauft in Carrara Marmor für einen Altar. Nun erfährt man, daß in demselben Jahre der Abt von Ste. Trinité zu Fécamp in der Normandie den Gerolamo Viscardo mit einem Altar, einem Tabernakel, einer Reliquientruhe und zwei Statuen, eines Heiligen und eines Bischofs, beauftragte. Es ist der Altar des Salvator, der im XVIII. Jahrhundert von seinem Platz an der Stelle des jetzigen Hochaltars entfernt und in der Kirche aufgestellt wurde.

Um dem mächtigen Cardinal von Rouen gefällig zu sein, wurde dem Pace die Miete einer ihm von der Gemeinde überlassenen Bude *(baracca)* auf dem Ponte de' Coltellieri am Molo, für achtzehn Monate erlassen (16. November 1508). In dieser Bottega wurden die Marmorarbeiten für das 1510 beendigte Schloß Gaillon ausgeführt. Zu ihnen gehört der schöne kleine Brunnen im Louvre-Museum.

Das Denkmal des Raoul de Lannoy

Einer der angesehensten Herren im Gefolge König Ludwigs, als er im Jahre 1507 mit gezogenem Degen in Genua einritt, war Raoul de Lannoy, Herr von Morviller und Paillart, bereits Rath und Kammerherr Ludwigs XI; dann Karls VIII Palastvogt zu Paris und Amiens und Grand-chambellan des Königreichs Sicilien. Er wurde jetzt zum *lieutenant-général* und Gouverneur des Herzogtums Genua ernannt. Ein ernster Mann, von unerbittlichem Rechtssinn, ging er den verwilderten Zuständen mit straffer Polizei zu Leibe, also daß noch lange der Segen seiner kaum ein Jahr dauernden Verwaltung zu spüren war. Aber als er auf Uebelwollen bei denen stieß, für deren bestes er sich aufrieb, hielt er den Genueser Herren eine heftige Strafpredigt und erbat seinen Abschied. Wohl im Vorgefühl nahen Endes beschloß er, sein Grabdenkmal von carrarischem Marmor aus Welschland mitzunehmen. Es ist ihm schwerlich beschieden gewesen, seine Vollendung zu sehen; denn er starb schon am 14. August 1508. Das Werk war bestimmt für das Kirchlein seines in der Picardie, südlich von Amiens gelegenen Herrensitzes Folleville, einer Mitgift seiner Gemahlin Jehenne de Poix, die ihn sechzehn Jahre überlebte († 26. Juli 1524); ihr Marmorbild ruht hier neben dem seinigen, noch an der alten Stelle, in einer tiefen Nische der linken Chorwand der in

[1]) In *Le Livre des fontaines,* facsimilirt in T. DE JOLIMONT, Les principaux édifices de la ville de Rouen en 1525. Rouen 1845. Planche 47. DUCERCEAU, Tafel 62.

[2]) Pacio da Bissone sculptor el lapicida f. q. Bertrandi de Bissono habitator Ianuæ agens pro Ser.ma et Christ.ma Majestate Francorum Regis. 5. Januar. G. CAMPORI, Memorie biografiche degli scultori ecc. di Carrara. Modena 1873. p. 352.

elegantem Flamboyant erbauten Kirche. Front und Wölbung der Nische wurden zu derselben Zeit von französischen Meistern mit reichen gothischen Zierformen und trefflichen Statuen ausgestattet, alles in einheimischem Kalkstein; die Arabesken der Nische enthalten jedoch acclimatisirte italienische Motive. Die malerisch überfüllte Ausstattung der Umgebung contrastirt mit dem gerade hier zurückhaltenden System der italienischen Meister.

Die Tumba ist an drei Seiten in die Nische eingemauert: drei Tafeln carrarischen Marmors, eine für die Vorderseite, zwei für den Deckel mit Einschluß der Statuen und des Carnies.

Die Vorderfläche enthält eine lange Inschrifttafel und in Kränzen die Wappen des Ehepaares, umgeben von vier lieblichen trauernden Engelkindern in Relief. Diese nackten Knabenleibchen sind sehr zart modellirt; der Ausdruck ihres Leids kindlich wahr.

Die Statuen geben von der Bildniskunst dieser Lombarden einen noch höheren Begriff als die Ehrenporträts im Palast von S. Giorgio. Die Modellirung der etwas länglichen Köpfe von edlem Profil ist ebenso fein und eingehend wie fest, sie übertreffen alles was man sonst von diesen Italienern in Sevilla und Granada auf Grabmälern sieht; hier konnten sie nach dem Leben formen[1]). — Die Tracht ist die nationale: man hat die bei dem französischen Adel während der italienischen Feldzüge aufgekommenen welschen Moden verschmäht. Sie halten Spruchbänder mit den Worten:

ABLVE·NRA·DELICTA ÆTERNĀ: VITĀ·NOBIS DA·

An dem nach innen sich abrundenden Teil des Simses unten rechts steht in kleinen Majuskeln:

ANTONIVS DE PORTA
TAMAGNINVS MEDIOLANENSIS FACIEBAT

und in der Mitte desselben Glieds, zur rechten der Statue der Dame, in größeren Buchstaben:

ET PAXIVS NEPOS SVVS

Diese Signatur scheint später hinzugesetzt. Wie bei der Statue Lomellins, mag Tamagnini die Vollendung des Werkes, vielleicht die zweite Statue, dem Neffen überlassen haben, der dann auch die Ueberführung und Aufstellung übernahm; bei dieser Gelegenheit hat er seinen Namen eingemeißelt.

---

[1]) L. PALUSTRE, La Renaissance en France. I, 45. »L'œuvre le plus admirable de tout le Nord de la France, qui comptera longtemps comme l'une de nos plus agréables surprises de voyageur.« Hier ist die französische Inschrift abgedruckt.

Im Jahre 1509 lieferte Tamagnini die Marmorschranken oder Gatter für das Oratorium *(casaccia, domus)* der Disciplinanten von Sta. Maria di Castello, eine dreizehn Palmen hohe Fassade mit drei Thüren. Er scheint aber nur die Pläne gemacht zu haben, im Contract wird ihm Ausführung durch andere Hand anheimgestellt *(facere seu fieri facere).* —

Wenige Jahre nach Abfassung dieses Artikels ist es Magenta geglückt, in Tamagnini und Pace auch die Urheber des Tabernakels zur rechten Seite des Presbyteriums der Certosa zu entdecken. Dies ist, mit seinem



Tamagnini und Pace Gazini
Sarkophag vom Grabdenkmal des Raoul de Lannoy in der Kirche zu Folleville

etwas nüchternen Gegenstück zur Linken des Hochaltars von Cesare da Sesto, eines der merkwürdigsten Miniaturwerke in Marmor, wie es nur aus diesem Kreise hervorgehen konnte, ein himmelanschwebender vielstimmiger Hymnus in Stein; vollendet im Jahre 1513.

Die Aufgabe der Künstler war, den Zwischenraum zweier Pfeiler mit einer bildnerischen Composition von sechs Meter Höhe und nicht ganz zwei Breite auszufüllen, ein Raum bequem mehr für die Phantasie eines Glasmalers. Das Thema war die Glorification Mariä, sie erscheint oben in einer Doppelmandorla von Cherubköpfen und musicirendem Engelchor; diese Glorie ist die Bekrönung eines complicirten Aufbaus von fünf Scenen aus ihrem Leben, schließend mit einer eigentümlichen Darstellung ihres

Hingangs: sie steht im Sarcophag inmitten einer dichtgedrängten Engelschaar.

Vier Jahre später ist er dann wieder an der Certosa beschäftigt; er arbeitet mit Benedetto Briosco und Battista da Sesto an den großen Statuen der Apostel, Evangelisten und Heiligen für die Nischen der Strebepfeiler (1517—19); für jede erhält er vierzig Scudi. Es sind Andreas, Thomas und Philippus, Matthäus, Marcus und Lucas, Judith und die heil. Barbara. Außerdem lieferte er zwei von den Halbfiguren der Propheten in den Blendbogen und seitlichen Rundgiebeln des Obergeschosses (zu zwanzig Scudi). Auch jene bereits antikisierenden Statuen hat er zum Teil unfertig zurückgelassen, einige sind viel später von dem Sicilianer Angelo de' Marini vollendet worden, z. B. Lucas und Philippus; Andreas ist von diesem bezeichnet (1558).

Im zweiten Jahrzehnt des Jahrhunderts war ein Streit entbrannt zwischen Bildhauern und Architekten. Die magistri sculptores gehörten von Alters her zu dem *Collegio degli anthelami;* diese Abhängigkeit schien jetzt veraltet, sie war ihnen nachteilig und lästig; sie glaubten ihr eigenes Colleg zu verdienen mit besonderen Consuln und Statuten *(capitoli).* Sie beriefen sich auf die Bedeutung, welche die statuarische und decorative Sculptur in Kirche und Gemeinwesen errungen hatte. Die Architekten antworteten in hochfahrendem Tone und mit Verdächtigungen: sie stellten Vertheuerung der decorativen Arbeiten in Aussicht und warnten vor der landsmannschaftlichen Ausschließlichkeit dieser Einwanderer. Pace Gazini's Name steht in dem Gesuch an die Signoria (20. November 1521) an der Spitze der Vertreter der Bildhauer. Die Bewegung verlief ohne Ergebnis (Alizeri IV, 350).

Am 1. April 1521 setzt er den Francesco de' Brocchi aus Campione zu seinem Generalbevollmächtigten ein *(procurator actor factor et negotiorum suorum gestor),* was auf längere Abwesenheit hinzudeuten scheint; zum letzten Male fand Alizeri seinen Namen in einer Urkunde vom Januar 1522.

Aber jetzt, wo er in Genua verschwindet, leuchtet sein Name noch einmal auf im fernen Andalusien; an einem Werk, das alles was von ihm und seinen Genossen in Genua bekannt ist, in Reichtum der Erfindung und Eleganz der Ausführung hinter sich läßt.

Dieser Auftrag war bestimmt zum bekrönenden Abschluß eines reichen Künstlerlebens; Spanien war beschieden, die reife Frucht einer langen Reihe von Jahren mannigfaltigen Schaffens auf heimischem Boden zu ernten. Die Certosa von Pavia war die Schule dieser Colonisten italienischer Kunst im fernen Südwesten gewesen: und wirklich, die Lombarden, mit dem malerischen Zug ihrer Sculptur, der überquellenden Phantastik und Feinheit ihrer Zierkunst, »weniger gemeißelt, als ciselirt und gestickt«, erscheinen wie vorausbestimmt für ihre neue Mission; sie



Pace Gazini. Denkmal der Catilina de Ribera in Sevilla

vertraten die Renaissance von der Seite, wo sie dem spanischen, durch gothische und maurische Kunst erzogenen Geschmack besonders zugänglich und sympathisch sein mußte.

Das Denkmal der Catalina de Ribera

sollte ihm also Gelegenheit geben, diese vielseitige Meisterschaft in Bildnis, Ornamentik und religiösem Relief, vereint zu monumentaler Harmonie, den Spaniern zu offenbaren.

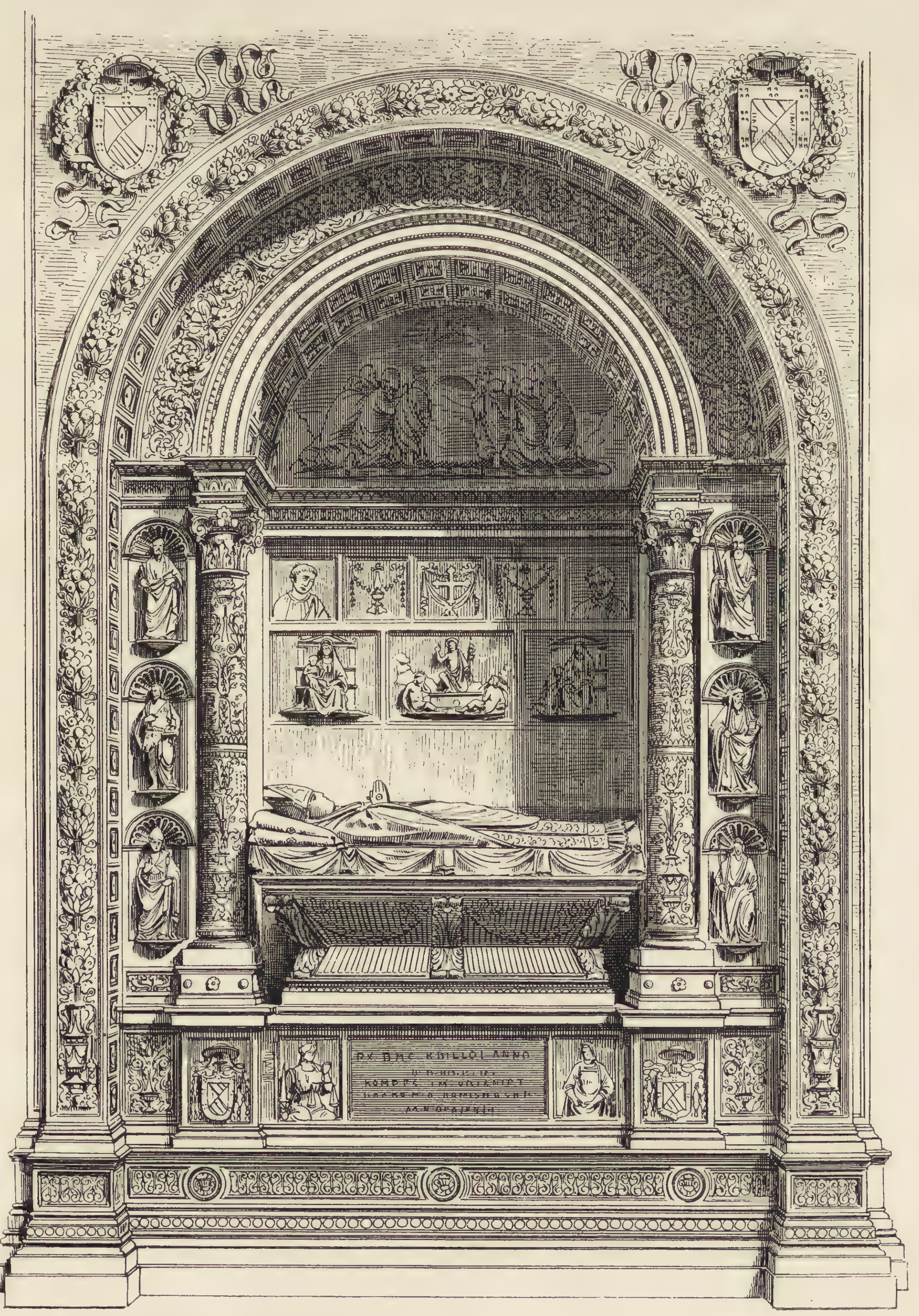
Als der Marques von Tarifa im Jahre 1518 seine Reise antrat, gab es in Sevilla erst ein Grabdenkmal italienischen Meißels: der Graf von Tendilla hatte es seinem jüngeren Bruder, dem Erzbischof Diego de Mendoza († 1502) gestiftet, in der Capelle der Antigua der Kathedrale. Als Meister wird genannt *Miguel Florentin.* Dieser *tumulo de marmol* war vor einem Jahrzehnt etwa aufgestellt worden. Daß er dem Marques bei dem Denkmal seiner Mutter vorgeschwebt hat, vielleicht im Contract darauf Bezug genommen war, wird aus der Uebereinstimmung wahrscheinlich.

Beide sind hohe Nischenbauten; zwei ganz ähnliche Compositsäulen fungiren als Bogenträger, in dem reichverzierten Schaft fehlt sogar der Bund in der Mitte nicht; es kehren wieder die sechs Statuetten zwischen Säulen und einrahmendem Bogen, die drei Reliefs im Grund und ein größeres in der Lunette.

So erklärt sich auch, daß die Schöpfung Pace's, in Formen und Ziersprache ganz lombardisch, in der Construction nichts Oberitalienisches hat. Denn die Vorbilder des erzbischöflichen Monuments sind in Rom zu suchen. Dort gab es seit den sechziger Jahren zahlreiche mehr oder weniger reiche Nischengräber spanischer Prälaten und Curialbeamten, im florentinischen Stil, ein Menschenalter ehe die Spanier begannen solche welsche Marmorwerke in das ferne Vaterland zu verpflanzen. Die bereicherte Form mit den Heiligenstatuetten und »Mysterien« in Reliefs und freistehenden Figuren empfahl sich ihnen als Erinnerung an den Retablo.

Aber das Schema des Florentiners sollte nicht wiederholt, sondern erheblich bereichert werden. Die Ribera wollten die Mendoza in Schatten stellen. An die Stelle des schlichten umrahmenden Schaubogens mit der florentinischen Fruchtschnur aus 31 Bouquets treten korinthische Pilaster mit reicher Archivolte; das Gesims, dort in der Laibung des äußeren Bogens totlaufend, wird um diesen herumgeführt, über Säulen und Pilastern sich verkröpfend. Die Säulen, dort in Falze der Nischenecken eingesetzt, stehen hier frei.

Vor allem sollte im Ornament das höchste geleistet werden. Der Zeitpunkt war günstig: der angesammelte Reichtum der Muster gestattete fast jedes Glied nach einem anderen System auszustatten. Man merkt, die Bildhauer kommen aus Genua, der Stadt prunkvoller Palastportale.



Miguel Florentino. Denkmal des Erzbischofs Diego de Mendoza. Kathedrale zu Sevilla

Zierlich und zart, im kleinsten Maßstab, ist das Pflanzenornament der Säulenschäfte; wenig Figürliches ist beigegeben. In den Pilasterfüllungen herrscht dagegen der gemischte Stil in fast chaotischer Fülle. Um einen Aufbau von Gefäßen, wechselnd mit Statuetten der ephesischen Diana, Relieftafeln mit Gemmenmotiven, Masken, gruppiren sich paarweis Eroten, Basilisken, Harpyen, Füllhörner; das Ganze ruht auf den Händen einer Nymphe (denn das Denkmal wurde auf dem Rücken des Oceans hierhergetragen), bekrönt von der Figur eines Römerhelden zwischen Trophäen (es soll das Gedächtnis einer Zeit großer Kriegstaten sein).

Antiquarisch-fictile Gelehrsamkeit triumphirt im Fries, vergleichbar einem Simsbrett mit ausgestellter Sammlung kostbarer Geräte: in hohem Relief reihen sich an einander, in sorgfältiger Ausführung, Vasen aller Formen, Hermen, Dreifüße, Altäre, belebt durch Vögel, über den Säulen ein Senkblei zwischen aufsteigenden Löwen, eine Anspielung auf die großen Bauschöpfungen der Ribera.

Stirnseite und Intrados des äußeren und inneren Bogens sind bekleidet mit Acanthus- und Araceenranken, bald rein bald mit monströsen Gebilden verschlungen, in üppiger Fülle.

Die beiden stark ausladenden Carniese mit ihren klaren, classischen Formen, die kräftige Schattenwirkung dieser horizontalen Glieder und der beiden tiefen Bogenlaibungen wirkt der zerstreuenden Fülle klärend entgegen.

Am Sarcophag waltet das classisch-heidnische Element. Zwischen grinsenden bacchischen Masken Fruchtgehänge mit Adlern; am Bauch, als Krönung der drei Füße, reizende Flügelweiber, aus Blumenkelchen hervorwachsend. Auf dem Sarcophag steht das Paradebett mit consolförmigen Stützen für Kopfkissen und Füße. Die Verstorbene ist dargestellt in klösterlicher Wittwentracht, die Hände auf dem offenen Evangelium ruhend.

Das christliche Element sollte in den Historien zum Wort kommen. Anstelle der Wappenhalter und Guirlandenträger über den Simsecken, erscheinen Maria mit dem Taubenkörbchen und die Prophetin Hannah. Edle, ausdrucksvolle Figuren von etwas kurzen Verhältnissen, in gefällig anliegender Gewandung.

Die Nische füllen Reliefs, auf blaugefärbtem Grunde. Eine Kreuztragung, in dichtem Zug, Stellungen und Gebärden von plastischem Wurf. Darüber das jüngste Gericht in abgekürzter Darstellung: Christus auf dem Regenbogen, umgeben von wenigen repräsentativen Figuren: vier Engel mit Marterwerkzeugen und Posaunen, Auferstehende. In der Lunette die Anbetung der Hirten, das auf Erden angekommene Kind, von lieblichen Engeln begrüßt.

In den Zwickeln schweben geflügelte Genien mit kleinen Fruchthörnern, ein aufgeschlagenes Buch hoch haltend.

Das Ganze beschließt über dem Kranzgesims ein groteskes Motiv: zwei Seecentauren mit langen Fischschwänzen, von Kindern geritten; eine An-

spielung auf die Seefahrt nach Palästina; sie halten eine Vase mit empor-lodernder Flamme, als Symbol des erfüllten Gelübdes.

Obwohl die Erfindung dieses Denkmals auf römische Werke zurückgeht, würde man doch Vorbilder so verschwenderischer Ausstattung dort vergebens suchen, besonders in diesen Jahren. Parallelen finden sich in der Lombardei: an S. Lorenzo in Lugano, in Sta. Maria de' Miracoli zu Brescia, wo der Meister einst mit dem Oheim beschäftigt gewesen war.

Wie dies Mausoleum eines der letzten seiner Art, so war es auch der Schwanengesang des Künstlers. Der expansive Trieb der lombardisch-tessinesischen Bildhauer ist wohl in keinem Geschlecht zum Ausdruck gekommen, wie bei den Gazini aus Bissone, überall erscheinen sie in vorderster Reihe, und ihre Werke hatten das Glück, im psychologischen Augenblick zu kommen. Nirgends aber war wohl der Eindruck größer als in Sevilla.

Marmorbüste des Genuesen Acellino Salvago von Tamagnini

Vom Können und Charakter des hier auf Anlaß seines Neffen besprochenen Tamagnini einen Begriff zu geben, ist unter seinen Werken wohl keins geeigneter als die Marmorbüste eines edlen Genuesen, die er glücklicherweise mit seinem Namen in Lapidarschrift bezeichnet hat. Die Büste befand sich früher in der Sammlung des Marchese Serra in Nervi, der sie der damaligen Kronprinzessin von Preußen verehrte. Sie steht jetzt im Kaiser Friedrich-Museum.

Der Bankier Acellino di Meliaduce Salvago gehörte einer alten adligen Familie guelphischer Partei an. Nach seinen im Genuesischen Adelslexikon verzeichneten Aemtern war er volle sechzig Jahre lang eines der thätigsten Mitglieder des Gemeinwesens, in allen Verzweigungen der öffentlichen Geschäfte. Von 1444 bis 1504, kurz vor seinem Tode (1506 wird er als verstorben erwähnt), wurden ihm etwa zwanzig Aemter der verschiedenartigsten Sphären, darunter manche wiederholt anvertraut. Es sind teils Gemeindeämter (als Aeltester, *anziano del comune,* und *padre del comune*), teils fallen sie in den Bereich des Finanz-, Zoll- und Steuerwesens, und der Justiz *(boni viri).* Daran schließen sich Posten für auswärtige Angelegenheiten (Catalonien, Savoyen, Famagosta, Alexandrien). Die Aufnahme in den Magistrat der Sitten (*Uffizio delle virtù,* eingerichtet 1491) ist ein Zeugnis seines unantastbaren Rufes. Endlich ist er dreimal in diplomatischen Aufträgen verschickt worden, an die Herzöge von Mailand, Galeazzo Maria (1474) und Lodovico il Moro (1477), in demselben Jahre an König Ferdinand I von Neapel.

Unter diesen Aemtern finden sich auch zwei, die ihm Einfluß auf öffentliche Bauten und Denkmäler eröffneten. In den Jahren 1489—1499 war er fünfmal einer der Protectoren der Bank von S. Giorgio, 1490

deren Prior, und 1492, mit Tommaso de' Giustiniani, Prior der Consorzia Johannes des Täufers am Dom. Die Collegen scheinen ihm dabei als einem in solchen Dingen competenten Manne ziemlich freie Hand gelassen zu haben. Als die Protectoren dem Ambrogio di Negro, Commissar von Corsica, eine Statue zu errichten beschlossen, hat man ihm die Festsetzung des dem Michele d'Aria zu zahlenden Preises überlassen. Im Dom wurde während seiner Amtsführung ein Umbau des Innern im neuen Stil begonnen; vier Capellen im rechten Seitenschiff hat derselbe Michele mit Antonio Carlone an der Stelle der drei niedergerissenen alten ausgeführt. Das wichtigste Unternehmen war die Umgestaltung der Capelle des Täufers, außer einer roth und weißen Marmorincrustation, durch plastischen Schmuck. Daß Acellino es war, der den Matteo Civitali für die sechs Statuen daselbst vorgeschlagen, ist nicht unwahrscheinlich. Als 1493 eine Reiterstatue des heil. Georg für den Platz von Sarzana dem Meister von Lucca übertragen wurde, überließ man wieder dem Salvago das Geschäft[1]).

In demselben Jahre, wo diese Statue aufgestellt ward, 1500, ließ er seine eigene Büste von dem eben in Genua angekommenen Tamagnini anfertigen. An der Rückseite steht:

+OPVS ANT TAMAGNINI

Wenn er im Jahre 1444 bereits zum *Uffiziale per le cose d'Alessandria* gewählt wird, also für eine Autorität in Handelsverhältnissen des Orients gilt, so wird man sich ihn im Jahre 1500 als Achtzigjährigen vorstellen dürfen. Er scheint völlig kahl, sonst aber ist von Verfall wenig zu merken.

Die Büste ruht auf einem langen Inschrifttäfelchen, dessen flankirende Voluten so gewandt sind, daß sie dem Abschnitt der Arme eine gefällige Linie geben.

Die Aehnlichkeit ist realistisch-exakt in seltenem Grade, bis in die leisesten Modulationen. Man könnte glauben, daß der Künstler nach einer Totenmaske gearbeitet habe. Denkt man sich zu dem zurückgebogenen Haupt, dem offenen Mund, der flachen Brust noch geschlossene Lider: erhält man den Eindruck einer Leiche. Aber die Jahreszahl

---

[1]) FEDERICO FEDERICI, Abecedario delle famiglie nobili ecc. di Genua, ms. sec. XVII. Vol. IV car. 14. Mitteilungen aus dieser Handschrift verdanke ich der Güte des Professors L. T. BELGRANO.



Antonio della Porta Tamagnini
Marmorbüste des Acellino Salvago im Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin

schließt diese Vermutung aus. Und faßt man dieselben auffallenden Züge zusammen mit der seitlichen Wendung des Kopfes und wiederum der Augen, dem gespannten Blick, so gewinnt der Kopf eine merkwürdige Lebendigkeit. Man denkt unwillkürlich an Raphaels Cardinal Inghirami. In einer Historie hätte der Bildhauer diesen Kopf für den Zeugen einer aufregenden Botschaft oder eines erstaunlichen Vorfalls verwenden können. Aber an eine bestimmte Situation ist hier natürlich nicht zu denken. Vielleicht ist es nur eine dem alten lebhaften Geschäftsmanne stereotype, von der Vorstellung seiner Erscheinung unzertrennlich gewordene Gebärde. So saß und blickte er in der Debatte. Einem Manne von Geschmack, wie er ohne Zweifel war, darf man auch zutrauen, daß er sich nicht in der gleichgültigen Vorderansicht gemeißelt sehen wollte. — Dies alles schließt nicht aus, daß die Wendung gegeben war einfach durch die Stellung der Büste zu einem Altar, etwa in einer Hauscapelle, oder in einer Kirche, und dann über dem Grabmal. Wie dem auch sei, der kluge Ausdruck des Gesichts hat dadurch nur gewonnen, und damit der Wert des Porträts. So hat Tamagnini mit feinfühligem Verständnis und vollkommener Beherrschung des Marmors diesen merkwürdigen Mann der Nachwelt überliefert, — eine jener Naturen von wenig aber feiner und zäher Materie, denen rastlose Thätigkeit in privaten und öffentlichen Geschäften, die Andere aufreiben würde, ein Lebenselement ist.

Merkwürdigerweise barg einst unsere Reichshauptstadt noch ein zweites Bildnis des Mannes, ein Marmormedaillon aus der Sammlung des Bildhauers Sante Varni in Genua, der es dem Matteo Civitali zuschrieb. Das untere Drittel der von einem Torengeflecht umrahmten Scheibe war, restaurirt; der Bruch ging durch den oberen Teil des Halses und nahm einen Teil des zweiten Wortes der Umschrift fort: ACELLINVS CER (zu ergänzen Cernitur). Zu den Seiten des Gesichts stand · P · — · P ·, *pater patriae?* Danach kann das Medaillon nicht von dem Original, es wird von seinen Verehrern, vielleicht für einen Sitzungssaal, bestellt worden sein.

VI

DIE LOMBARDEN IN SEVILLA

II

DIE APRILE AUS CARONA

(Jahrbuch der Königlich Preußischen Kunstsammlungen, 1892)

II

Die Aprile aus Carona

Kaum dürfte es einen Ort im lombardisch-tessinischen Seengebiet geben, von dem so viele Architecten und Bildhauer ausgegangen sind, wie von dem kleinen Carona. Schon im Anfang des XV. Jahrhunderts kommen am Mailänder Dom Caronesen vor: Meister Marco nebst Tommaso und Gaspar; jener hatte auch beratenden Anteil an der Karthause von Pavia [1]). In der aus romanischer Zeit stammenden, im Anfang des XVI. Jahrhunderts erneuerten Kirche der hl. Georg und Andreas (die Fassade trägt die Jahreszahl 1506) sind noch Reste alter Altäre aufgestellt, von denen der eine, aus Sandstein, der Uebergangszeit angehört [2]), der andere aber aus dem Kreise der Meister hervorgegangen ist, von denen im Laufe dieses Artikels die Rede sein soll. Es ist eine 1,47 cm hohe, 1,57 cm breite Tafel von hellgrauem Marmor, mit einer Statuette der Madonna zwischen den Heiligen Sebastian und Rochus. Ein Altar ganz ähnlichen Stils wird in der Kirche S. Fedele des nahen Vico Morcote aufbewahrt. Solche zufällig erhaltene Stücke (deren es gewiß vor dem auch hier gründlich aufräumenden Barockstil in den Kirchen dieser Orte viele gab) sind ein Fingerzeig, daß die Meister ihre Verbindung mit den Heimatstätten nicht immer verloren.

Im letzten Jahrzehnt des XV. und im Anfang des neuen Jahrhunderts erscheinen in Genua mehrere Künstlergeschlechter aus Carona ansässig; oft genossenschaftlich verbunden: die Scala, Solari und Aprile.

Von Gaspar della Scala q. Petri stammen einige Palastportale feinsten Stils, die frühesten ihrer Classe, z. B. das des Palastes Sauli (1494). Sein Sohn Pietro besaß einen Steinbruch des damals beliebten schwarzen Marmors an der Marine von Chiavari, der in vielen Portalen Genuas und Savonas verwandt ist. Alessandro q. Baldassari wird 1514 als Gehülfe Pace

---

[1]) Michele Caffi, Di alcuni architetti e scultori della Svizzera Italiana. Archivio stor. Lombardo 1885. XII, 65.

[2]) In dem einen Fragment stehen Petrus und Paulus in zwei Nischen, und in einem Muschelhalbrund Christus im Grabe zwischen der Mutter und einem Engel. In dem anderen sieht man unter gothischen Wimbergen die hl. Agathe mit St. Stephanus und St. Georg mit dem Drachen.

Gazinis genannt. Pier Angelo q. Bernardini ist, in Gemeinschaft mit einem Aprile, Schöpfer eines Prälatengrabmals zu Toledo.

Daß SOLARI der Familienname der bekannten venezianischen Architecten und Bildhauer Pietro, Antonio und Tullio Lombardi war, ist neuerdings nachgewiesen worden, ebenso, daß sie nicht aus Casate, sondern aus Carona stammten[1]). Auch in Genua fehlen die Solari nicht: hier war thätig Antonius q. Andreae, genannt Sante. Ein Giacomo F. Georgii wird 1536 mit zwei Portalen für den Grafen Olivares beauftragt. Neben den caronesischen kommen auch Solari aus Campione vor.

Ein anderes angesehenes Geschlecht waren in Ligurien in der ersten Hälfte des Jahrhunderts die APRILE. Der Name soll noch heute in Carona vorkommen. Zuerst begegnet uns (1499) ein Steinmetz Georgio de Avrile von Carona, Sohn des Andreas. Dann tritt als ihr Haupt auf der älteste von drei Brüdern, PIETRO, Sohn des Giovanni; über ein halbes Jahrhundert (1504—1558) in Genua ansässig, erscheint er sehr oft in Carrara. Sein Name ist zuerst bekannt geworden im Leben Michelangelo's, der ihm die Lieferung des für die Fassade von S. Lorenzo bestimmten Statuenmarmors anvertraute[2]). Obwohl er ein hohes Alter erreicht hat, ist doch von großen ihm erteilten Aufträgen wenig bekannt und von erhaltenen Werken fast nichts. Ein bescheidenes Tabernakel für fünf Lire liefert er 1507 einem Geistlichen, einen Zierbrunnen für das Schloß Calahorra (1517) in Gesellschaft mit einem Antonio von Carona, Sohn des Domenico, ein verschollenes Grabmal der Eleonora Malaspina für Massa, eine Madonna für die Kathedrale von Pisa 1516. Pietro scheint mehr Unternehmer und Lehrer gewesen zu sein, ein Mann von weitverzweigten Verbindungen. Von seiner Leistungsfähigkeit und Zuverlässigkeit ist ein Beweis das Testament des Ordoñez. Im Jahre 1526 wird ihm ein Bertran de Gazino, Antonio's Sohn, als Lehrling übergeben.

Pietro's Brüdern, Gio. Antonio († 1527) und Antonio Maria[3]), wurden die vier großen Chorfenster des Domes von Genua übertragen. Der Name dieses jüngsten begegnet uns sechszehn Jahre nach der ersten Nennung Pietro's in Genua auf dem Grabmal des D. Pedro Henriquez in Sevilla. Diese Verbindung mit Spanien hielt er in der Folge fest, mehrmals ist er dorthin gereist, und in einem spanischen Actenstück wird sein Name zum letzten Male verzeichnet.

---

[1]) Ersteres von M. CAFFI, letzteres von B. CECCHETTI, dem Direktor des Archivs der Frari.

[2]) Ad instant. Magri Petri de Carona Valle Lugani negociorum gestoris Magri Michaelis Angeli Bonerote sculptoris florentini etc. Actum Carrarie 13. Nov. 1522. (CARLO FREDIANI, Ragionamento stor. su le div. gite che fece a Carrara M. A. Buonarotti. Siena 1875, p. 57.)

[3]) In einem italienischen Actenstück schreibt er sich Antonio Maria de Carona del Vescovado di Como (ALIZERI V, 123); in lateinischen Notariatsinstrumenten heißt er Antonius Maria de Aprile, Daprile, de Apprile, de Aprilis de Carona de Lagu Lugani Episcopatus Comensis.



Antonio Maria de Aprile
Grabmal des D. Pedro Henriquez de Ribera in der Universitätskirche zu Sevilla

Das Grabmal des D. Pedro Henriquez

Bemerkenswert ist bei den in der Universitätskirche jetzt wieder einander gegenübergestellten Monumenten beider Gatten die durchgeführte



Engel vom Grabmal des D. Pedro Henriquez

Verschiedenheit der gleichzeitig von derselben Gesellschaft ausgeführten Entwürfe. Für den Besteller war diese Mannigfaltigkeit, dieser Aufwand von Erfindung wohl ein ebensolches Merkmal der Magnificenz, wie der schneeweiße Marmor, die Fülle der »kleinen Arbeiten« und die gesonderten Aufbauten für das elterliche Paar. In den Denkmälern von S. Maria del Popolo, wo gewiß ein Höchstes beabsichtigt war, hatte Sansovino bereits

möglichst symmetrische Uebereinstimmung als Schönheitsaxiom beobachtet. Hier dagegen beschränkt sich das Element der Gleichmäßigkeit auf Größe, Reichtum und Verteilung des figürlichen Schmuckes.

Das Denkmal des Familienhauptes sollte als solches ausgezeichnet



Engel vom Grabmal des D. Pedro Henriquez

werden; aber im Jahre 1520 befriedigte die alte, unübertrefflich schöne Form des Nischengrabmals nicht mehr, wenn sie nicht zugleich einer Tempiettofassade mit Säulenhalle und Giebel glich. Die Nische ist demgemäß flankirt von zwei freistehenden Säulenpaaren römischer Ordnung, vor den reichverzierten Pilastern, die früher selbst an päpstlichen Denkmälern (wie dem Alexanders VI) genügt hatten. Ein solcher Säulenauf-

wand kommt bei keinem römischen oder toskanischen Werk dieser Classe vor, selbst jene Prachtstücke der Verwandten Julius' II haben nur Halbsäulen. Diese Säulenflucht schloß die Doppelnische aus.

Eine zweite Eleganz ist der classische Giebel, der an die Stelle der phantastisch-figürlichen Tritonenbekrönung des ersten Denkmals tritt. Hatte nicht Cicero gesagt, der Giebel des kapitolinischen Jupitertempels würde selbst an einem Tempel des Himmels nicht zu entbehren sein, obwohl es da nicht regne? Hätte man nun die Bogenstirn mit ihren breiten Archivolten gerade über das Säulengebälk gesetzt, so würde der Giebel mit stärkster Profilirung aus der Wandfläche hervorgetreten sein, viel zu stark wenigstens für das Formgefühl der noch an den flachen Aufbau des XV. Jahrhunderts gewöhnten Meister. Derselbe Giebel ferner zog ein vollständiges zweites Gebälk nach sich, mit Architrav, Fries und Gesims. Auch diese Tautologie hoffte der Meister wenigstens zu mildern, wenn er den ganzen oberen Teil, vom Kämpferpunkt an, tief hinter das Säulengebälk an die Wand zurückdrängte. So erscheint nun das Ganze wie eine flache Wanddecoration, deren Untergeschoß zwei Tabernakel mit Säulen vorgesetzt sind. Diesen aber bleibt nichts zu tragen übrig, als zwei kleine Figuren.

Auch die Ausfüllung des Inneren der Nische ist nicht glücklich verändert. Um nämlich den Stylobat ganz für die prunkenden drei Wappen frei zu bekommen, ist die Inschrifttafel aus dem Sockel in die Nische, und zwar als Postament des Sarkophags hinaufgerückt. Dadurch verliert die ruhende Gestalt an freiem Raum über sich, ihr Profil reicht sogar in das Relief hinein.

Wenn also hier Meister Antonio Maria das Gute »überguten« wollte, so ist doch seine reine, klare Ornamentik der des älteren Genossen überlegen. Einfache, luftig emporstrebende Akanthuszweige bekleiden die Säulenschäfte; neben dem herrlichen Wogenband dieser Archivolte erscheinen die im Pendant schwülstig. Nur in Pilasterfüllungen und Friesen werden dem grotesken Geschmack Hekatomben dargebracht: unten Seecentaurenkinder mit Greifen, oben, gruppirt um vier Masken, Paare von Kindern und monströsen Flossenfüßlern, von Putten geritten.

Im Figürlichen dürfte sich die Wagschale ebenfalls zu seinen Gunsten neigen. Das behelmte Antlitz des alten Herrn konnte viel persönlicher heraustreten als das Profil der in ihren Wittwenschleier begrabenen Dame. Es ist ein magerer, edler Kopf von scharfen Linien; die volle Rüstung ist nach V. Carderera ganz correct, vielleicht haben die eigenen Waffen des D. Pedro dem Bildhauer vorgelegen; man bemerkt das auffallend lange Schwert.

Im Tympanon des Giebels steht einsam und etwas zu klein die Kniefigur einer ernsten, schönen Madonna mit dem Kinde; auf den durch das Zurückweichen des Bogens gewonnenen breiten Deckplatten des Gesimses finden die Statuetten des englischen Grußes nebst Lilienvase und Betpult

hinreichenden Platz. In den Nischenreliefs der Auferstehung und des Noli me tangere fällt auf die heftige Bewegung. Der Grund ist blau, Stadt und Landschaft sind vergoldet. Die Kreuzigung in der Lunette zeigt mächtige Körperformen. In den Zwickeln haben die Engel classischen Genien Platz gemacht, einem Jüngling mit Tropäon, einer Victoria mit Tyrsosstab.

Zu Füßen und zu Häupten des Sarcophags stehen zwei lebensgroße nackte Knaben mit umgekehrten Fackeln. Der eine in heftigem Weinen, der andere mit den Zügen eines Schlafenden. Vielleicht ist es der in einem Auftrag von 1529 nachbestellte[1]). —

Während man sich Antonio Maria von diesem complicirten Werk ganz in Anspruch genommen vorstellt, wird berichtet, daß er eine kunstvolle Kanzel für den Dom von Savona (18. März 1522) übernahm, allerdings mit Zuhülfeziehung des dort ansässigen Gio. Angelo Molinari. Diese Kanzel ist das einzige große Marmorwerk, das aus dem alten Dom, der ein Museum lombardischer Sculptur gewesen sein muß, in den neuen übergegangen ist. Sie übertrifft in Aufwand von Zieraten und Bildwerken die wenige Jahre später (1527) von Pier Angelo della Scala ausgeführte des Domes von Genua. Die Absicht scheint gewesen zu sein, Decoratives und Plastisches in Gleichgewicht zu bringen; vielleicht hatten sich die Meister so in die Arbeit geteilt. Molinari wird Quadratur und Ornamentik zugefallen sein; er wurde auch mit Anfertigung der Marmorstufen des Domes beauftragt.

Das Grabmal des Bischofs von Avila zu Toledo

Wahrscheinlich während der Abwesenheit der Künstler zur Aufstellung der Denkmäler erschien in Genua der Bischof von Avila, Francisco Ruiz, mit einem Entwurf seines eigenen Grabmals, das er aus carrarischem Marmor in Toledo zu errichten gedachte.

Dieser treue, langjährige Begleiter und Vertraute des Ximenes hatte sich nach der Wahl Hadrians von Utrecht aufgemacht, dem neuen Papst in Saragossa zu huldigen, war ihm nach Rom gefolgt und bei der Krönung in S. Peter (11. Januar 1522) gegenwärtig. Er scheint ihm bis an dessen Tod (14. September 1523) zur Seite geblieben zu sein und erst nach der Wahl Clemens' VII zurückgekehrt. Denn im Sommer 1524 trifft man ihn noch in Genua.

Dieser Prälat und Staatsrat, ein Sohn Toledos, hatte sich mit Eifer der von seinem väterlichen Freunde, dem Erzbischof, gegründeten Kirche S. Juan de la Penitencia angenommen; in die Capilla mayor, zur linken

---

[1]) E più de darge quello puttino e [en] la sepultura dè signor sua padre. ALIZERI a. a. O. p. 90.



Giovan Antonio de Aprile und Pier Angelo della Scala
Grabmal des Bischofs Francisco Ruiz in Toledo

Seite des von Juan de Borgoña und seinen Schülern gemalten Retablo sollte sein Grabmal zu stehen kommen. Der Contract enthält sehr eingehende Bestimmungen, die einen mit solchen Aufträgen vertrauten Mann verraten. Der Marmor z. B. soll »der beste, ausgesuchteste und feinste« sein, der in den Gruben zu finden ist, ganz fleckenlos, wie der am Ximenes- und dem königlichen Denkmal (die er also in Carrara gesehen haben muß), ja noch besserer, wenn solcher aufzutreiben; die Bearbeitung sehr glatt und durchsichtig, die Ornamentik reich und fein *(varietate foliorum et laborum parvulorum)*. Daß er ein großer Freund der Sculptur war, sieht man noch heute in seiner Kathedrale zu Avila, mit der sich wenige spanische Kirchen in Marmorwerken dieser Zeit messen können. Dort scheint er auch schon Genuesen beschäftigt zu haben. Vor allem fesselt durch Originalität der Idee, Lebendigkeit des Motivs und meisterhafte Ausführung die Statue seines Vorgängers, D. Alonso Fernandez de Madrigal († 1455), des gelehrtesten und fruchtbarsten Theologen seiner Zeit. El Tostado, wie man ihn nannte, ist schreibend und zugleich meditirend gedacht, wie sonst Kirchenväter dargestellt wurden, in perlenbesätem, schweren Pluviale, thronend auf prächtiger Kathedra, in dem mit Figuren reich verzierten Nischenaufbau; ihm zu Häupten ein Reliefrund mit der Epiphanie. Dies Denkmal (wahrscheinlich 1521 aufgestellt) ist auch merkwürdig als Ausdruck der Verehrung wissenschaftlicher Größe. Der Ruiz' Wappen tragende Sagrario über dem Hochaltar, mit sechs sacramentalen Reliefs, ist eine Miniatur in Marmor. Neben diesen Sachen italienischer Hand lernt man auch die gleichzeitige spanische Sculptur in einem charakteristischen Meisterwerk kennen. Der große marmorne Retablo des hl. Barnabas in der Sacristei, ist, ebenso wie der Altar des hl. Segundus (um 1525) im Stil dem Ordoñez verwandt, und wahrscheinlich ein Hauptwerk Alonso Berruguetes. Alle diese Werke fallen in die Zeit des Ruiz (1514—28).

In Genua wandte er sich an den uns bekannten Kreis von Bildhauern, und in Abwesenheit des Antonio Maria übernahm das Denkmal dessen Bruder Giovan Antonio de Aprile in Gemeinschaft mit einem anderen Caronesen, Pier Angelo della Scala. Der Preis wird in dem Contract vom 5. Juni auf 825 Ducaten festgesetzt, Termin der Vollendung ist ein Jahr. Im Frühjahr 1526 war es jedenfalls transportbereit. Als sich nämlich Bernardino Gazini damals zu einer Reise nach Spanien anschickte, setzte ihm Scala, zugleich in Vertretung Gio. Antonio's, sechs Goldscudi aus für die Zeit seines Aufenthaltes in Toledo, wohin er sich begeben sollte, um das Ruiz-Denkmal aufzustellen.

Sehr bedeutend ist der Kopf des alten Prälaten, der sicher in Genua nach dem Leben modellirt wurde; er erinnert an den greisen Goethe.

Der von ihm mitgebrachte Plan *(tipus seu designium)* war von allen sonst bekannten dieses Kreises abweichend. Auf hohem, einfachen Unterbau von schwarzem und weißem Marmor erhebt sich ein wappengeschmücktes Postament mit drei Statuen der Caritas, Fides und Spes, thronend auf

einem bankartig vorspringenden Sockel. Darüber der Aufbau einer viereckigen Nische, etwas breiter als hoch, flankirt von dorischen Pilastern. Hier ruht die Schlummergestalt des Prälaten auf dem durch einen Vorhang verschleierten Sarcophag, überschattet von dem faltenreichen Himmelbettvorhang, den zwei edle Engelgestalten in langen Gewändern wegziehen und erheben, unterstützt von zwei Knaben. Dies köstliche mittelalterliche Motiv, das der Bischof vielleicht aus Cosmatengräbern in Rom kennen gelernt hatte, findet sich in der Renaissancezeit sonst nur in verkümmerten Resten.

Die Nische ist bekrönt von einem altarartigen Aufsatz mit dem Relief der Verkündigung, und über der Nische erhebt sich ein Crucifix über der Pelikangruppe.

Ueber den Pilastern, zur Seite des Verkündigungsreliefs, stehen die beiden Johannes; nach oben gewandt; sie stammen augenscheinlich aus derselben Werkstatt wie die Statuetten der Henriquez-Denkmäler. Ganz neu sind dagegen die thronenden, lebensgroßen Tugenden. Sie haben ihre nächsten Analogien wohl in den weiblichen Eckfiguren französischer Monumente, wie an Michel Colombs Grabmal Franz' II, Herzogs der Bretagne, in Nantes, und in den bronzenen (jetzt durch marmorne ersetzt) des Mausoleums Ludwigs XII in St. Denis. Es sind Gebilde der zur reinen Schönheit und Anmut geläuterten Kunst, etwas frei im Costüm für das Grab eines Gefährten des asketischen Ximenes; verwandt den Allegorien des Andrea Sansovino in den Denkmälern von S. Maria del Popolo.

Das ornamentale Element ist mehr zurückgestellt, gegen die Vorschrift des Contracts, meist wird mit den schlichtesten Gliedern gearbeitet; an den inneren Pilastern ist das Capitäl ersetzt durch Fortsetzung der Riefenleiste.

Vielleicht befriedigte das ganze Denkmal den durch plátereske Ueppigkeit bereits verwöhnten Geschmack der Toledaner nicht ganz, man dachte es durch eine reiche, statuarische Einrahmung im Stil des dort tonangebenden Alonso de Covarrúbias und seiner Anhänger noch imposanter zu machen. Man nahm aber vorlieb mit Holzschnitzereien, denen durch weiße Oelfarbe ein marmorartiges Aussehen gegeben ward. In den neuen Doppelrahmen setzte man unten zwei Statuen der Apostel Johannes und Andreas; oben, zu den Seiten des Crucifix, auf barocke Consolen, Maria und nochmals den vierten Evangelisten. Diese Zusätze konnten freilich den Eindruck des schönen Denkmals nur verwirren.

Eindruck der Denkmäler in Sevilla

Das in der Inschrift des Grabmals D. Pedro's angegebene Jahr 1520 nennt die Zeit der Bestellung — *mandó hazer* —, nicht der Vollendung, wie Ponz verstand, dessen Erstaunen über solche Leistungsfähigkeit begreiflich ist[1]). Ueber den Termin der Aufstellung giebt das Actenstück

[1]) A. Ponz, Viage en España VIII, 238.

vom 19. December 1525 eine Mutmaßung an die Hand. Hier heißt es, Antonio Maria de Aprilis und Bernardino Gazini seien kürzlich aus Spanien zurückgekehrt (*qui nuper venerunt Ianuam ex Ispania*, Alizeri p. 94). Nun war es üblich, und wurde auch contractlich ausgemacht, daß der Meister für die Ueberführung und Aufrichtung solcher Denkmäler am Ort ihrer Bestimmung Sorge trage. Man wird also spätestens das Jahr 1525 als Termin der Aufstellung in der Karthause bezeichnen dürfen.

Hier begegnet man zuerst als Genossen und Begleiter des Aprile einem bisher nicht vorkommenden Gazini, dem Verwandten des seit 1522 nicht mehr genannten Pace. Diese wahrscheinlich durch Pace begründete Verbindung beider Familien läßt sich von nun an noch ein Jahrzehnt lang verfolgen. Bernardino, mehrmals (1526 und 1532) als auf Reisen in Spanien begriffen genannt, ist im Jahre 1534 noch einmal mit Antonio Maria zusammen in Sevilla gewesen. Auch später trifft man Caronesen und Bissonesen verbunden, z. B. im Jahre 1558 bei der Loggia von Brescia[1]).

Die Aufstellung beider Denkmäler in der Cartuja muß dort Aufsehen gemacht und auf den Stil eingewirkt haben. Dies ist zu schließen aus den Aufträgen, die beide Meister von Sevilla mitbrachten. Sonst wenn eine neue Kunstform unvermittelt verpflanzt wird, begegnet sie leicht unvollkommenem Verständnis, sie wird nur fragmentarische Wirkungen und oft Widerstand aufregen. In Sevilla jedoch hatten bereits seit dem Anfange des Jahrhunderts einzelne toscanische Wanderkünstler das Auge für italienische Formen vorbereitet. Die Terracottaarbeiten des Pisaner Ornamentisten Niculoso hatten die farbige glasirte Figurenplastik und Malerei und den grotesken Ziergeschmack nach Lissabon und Sevilla gebracht. Denn dort kannte man bisher nur die maurisch stilisirten, geometrischen und pflanzlichen Muster. Der Toscaner Domenico Fancelli hatte zeitweilig am Hochaltar der Kathedrale geholfen, der Florentiner Michele sich dort bleibend niedergelassen und ganz der großen Thonplastik zugewandt. Niemand aber wird bis zu den zwanziger Jahren gedacht haben, daß die neue Art den herrschenden halb maurischen halb gothischen Nationalstil verdrängen werde, wenn auch (wie man am Palast Alba sieht) mancherlei italienische Elemente von den dortigen *albañiles* in ihr Ziersystem verwoben wurden. Erst die Ausgießung dieses Füllhorns lombardischen Ornamentluxus eroberte im Sturm die Spanier. Es ist wohl nicht zufällig, daß gerade um diese Zeit in Sevilla der platereske Stil aufblühte. Die Prachtbauten des Stadthauses und der großen Sacristei begann Diego de Riaño, der damals (1527) aus Valladolid herberufen wurde; aber als er kam, bewegte er sich noch in halbgothischen Formen, wie die alten Teile der Casas Capitulares beweisen.

Ein Zeugnis des Erfolgs der genuesischen Bildwerke liegt vor in der freilich zum teil dunklen Geschichte von den sechs Contracten. Sie waren in Sevilla durch das Haus Niccolò de' Cattanei & Comp. mit den beiden

---

[1]) Zamboni, Memorie int. alle pubbl. fabriche di Brescia. 1778. p. 64.

Meistern abgeschlossen worden; auf ihr Ersuchen übernahm in Genua das Haus Stefano und Niccolò Grimaldi die geschäftliche Leitung. Die Auftraggeber gehörten fast sämtlich der ersten Aristocratie von Sevilla an, und wieder steht unter ihnen der Marques von Tarifa. Ihm schließt sich an sein Majordomus *(factor)* Alonso de Villafranca. Es folgt Rodrigo de Guzman, Herr von Algaba[1]), von dessen Palast in Sevilla noch verbaute Teile bei der Pfarrkirche Omnium Sanctorum zu sehen sind. Ferner Don Jorge de Portugal, aus einem von Portugal nach Sevilla übergesiedelten Zweige des Hauses Braganza, später Castellan des Alcazar und in zweiter Ehe vermählt mit einer Enkelin des Columbus, von Carl V zum Grafen von Gelves erhoben. Endlich zwei Damen: Doña Marina de Torres[2]) und die Marquesa von Ayamonte.

Um diesen Verpflichtungen zu genügen, erweiterten die Meister ihre Genossenschaft durch Aufnahme des Pier Angelo della Scala ans Carona für zwei Jahre, mit Teilung des Gewinnes (19. December 1525). Noch ein vierter, Bernardino *(marmorarius et picapetrum)*, wird hinzugezogen, aber für ihre sonstigen Arbeiten, mit Ausschluß jener spanischen Aufträge, denen sich die drei ausschließlich widmen wollen.

Nur der Gegenstand des letzten Contractes wird deutlich als Marmorgrab bezeichnet und nur seine Ausführung ist durch die Existenz des Denkmals unzweifelhaft festgestellt. Von den übrigen fünf Denkmälern wird nichts weiter berichtet. Sie heißen *certa marmora fabricata* und *edifitia seu imagines hedifitiorum marmoris,* wie die Meister *magistri hedifitiorum marmorum seu imaginum.* Gewiß ist, daß sie in Angriff genommen sind und ein volles Jahr in Arbeit waren. Dann aber trat eine Unterbrechung ein. Am 8. December 1526 ergeht an die Meister der Befehl des Dogen Antoniotto Adorno, Genua zu verlassen *(hinc recedere)*; zuvor wird festgestellt, wieviel sie bereits geliefert und bezahlt erhalten haben. Die Summe beläuft sich auf 756 scudi auri solis und soldi 12

für Algaba	35	marmora	=	165	Ducaten (pro integra solutione de marmoribus 35)
» Tarifa	13	»	=	52	»
» Torres	10	»	=	60	»
» Portugal	?	»	=	52	»
		zusammen		329	Ducaten;

der Rest (427) kommt auf das Denkmal der Marquesa von Ayamonte, für das sie außerdem noch 165 scudi erhalten. Nach der Gesamtsumme von 1900 Ducaten, mochten die Arbeiten also bis zu einem Drittel vorgerückt sein.

1) Bei ALIZERI *Largana*, entstellt aus del' Argaua. Die Namen sind enthalten in einem Notariatsact vom 8. December 1526, wo Bernardino, wieder in Spanien abwesend, durch procura vertreten ist.

2) Eine Da. Maria Ponce de Leon war vermählt mit Juan de Torres, einem der Venticuatro von Sevilla. Sie war eine natürliche Tochter des Juan Ponce de Leon, Herzogs von Arcos und der Catalina Gonzalez de Oviedo. HARO, Nobiliario I, 200.

Der Befehl des Dogen hing mit der Kriegsnot der Stadt zusammen. Andrea Doria hatte die von Corsica nahende spanische Flotte gezwungen, nach Neapel abzuziehen. Die französische Flotte, nachdem sie beide Rivieren fast ganz besetzt, hatte am 16. August 1526 die Belagerung Genuas eröffnet; es folgten Teuerung, Pest und Entvölkerung von Stadt und Land.

Von den fünf ersten Denkmälern ist dem Verfasser in Sevilla und Umgegend keine Spur zu entdecken gelungen. Es ist aber kaum denkbar. daß solche Marmorwerke, wären sie wirklich aufgestellt worden, der Aufmerksamkeit der Reisenden und Ortsbeschreiber entgangen sein sollten. Auch hat sich später keine weitere Erwähnung in den Notariatsacten gefunden. Wahrscheinlich sind die Aufträge nach jener Zerstreuung der Meister nicht wieder aufgenommen und die hergestellten Marmore, Säulen, für andere Bestimmungen verwandt worden.

Das Grabmal Ayamonte

war nichts anderes als der große marmorne Retablo des Hochaltars der Franciscanerkirche zu Sevilla, mit den zur Seite knieenden Statuen der Stifterin und ihres Gemahls.

Am 26. März 1525 war D. Francisco de Zúñiga y de Guzman, Marques von Ayamonte, in der Blüte der Jahre gestorben. Seine Wittwe Dª. Leonor Manrique de Castro († 1536), Tochter des Herzogs von Najera, beschloß im ersten Schmerz, ihrer kurzen Ehe ein Denkmal ohne gleichen zu setzen. Ihre Patronatscapelle war das Altarhaus *(capilla mayor)* von S. Francisco el Grande. Aber es widerstrebte ihr, sich, mitten in Leben und Jugend, in Stein aufgebahrt zu sehen; sie wählte also die dort nicht unbekannte Disposition knieender Statuen in Seitennischen der Altarcapelle. Die Karthause von Miraflores besitzt eine solche Statue des Infanten D. Alonso; im Kloster Fresdelval war die des D. Juan de Padilla. All der Aufwand jener Nischengräber von Säulen, Pilastern, Statuetten, wird in den hohen Retablo verlegt, dem die marmornen Beter sich zuwenden, schlichte, edle Gestalten. D. Francisco, ein Jüngling in voller Rüstung, nicht ohne schmerzlichen Zug, die Marquesa in Wittwentracht, sanft lächelnd. Der Raum, in dem sie mehr als drei Jahrhunderte lang über ihrem Staube knieten, war von seltener Pracht. Man stieg auf rothen Marmorstufen zu dem hohen Presbyterium hinan; die Wände waren mit rothem Jaspis und eingelegter Arbeit bekleidet. Das Licht fiel durch drei Fenster mit Glasmalereien.

Als Kloster und Kirche im Jahre 1840 niedergelegt wurden, gab es glücklicherweise noch Inhaber des Titels der Ayamonte, die Altamira, die gebildet genug waren, das Inventar der Capelle aufzubewahren. Im Jahre 1882 hat dann die Herzogin von Medina de las Torres das ganze Werk am anderen Ende der Halbinsel, in ihrer Patronatskirche S. Lorenzo bei

S. Iago de Compostela aufstellen lassen[1]). Wie einst die Leiche des Apostels, hatte es ohne Haverie den Weg durch das stürmische Meer nach Galicien zurückgelegt, — dem Stammland der beiden Gatten.

Freilich sieht der Altar in der neuen Aufstellung etwas anders aus als in S. Francisco, nach der Beschreibung des GONZALEZ DE LEON, der einzigen Urkunde über dessen früheren Zustand[2]).

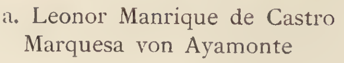
Der jetzige 9,20 m hohe, 4,65 m breite Retablo dürfte die ursprüngliche Disposition der lombardischen Meister kaum unentstellt wiedergeben. Die flache Nische von übermäßiger Höhe ist flankirt von zwei Ordnungen Säulenpaare, korinthischen und römischen; ihre Schäfte sind in der Art des Henriquez-Grabmals mit leichten Arabesken bedeckt; sie treten mit ihrem Gesims stark hervor. Dies Gebälk geht in dem oberen Geschoß durch; wahrscheinlich war dies auch im unteren der Fall, wie der Wegfall der Ornamente des Intrados an dieser Stelle verrät.

In den vier Intercolumnien stehen, vor flachen Muschelnischen, je drei, in der Bogenlaibung acht Statuetten, zusammen zwanzig Heiligenfiguren, scharf charakterisirt und edel bewegt, im Stil der vorher besprochenen Denkmäler. Die große Nische füllen jetzt drei Bildwerke: in der Lunette ein Relief der Kreuzschleppung; darunter in Freisculptur der Gekreuzigte mit Maria und Johannes; endlich ein sehr großes, landschaftlich und weiträumig behandeltes Gemälde in Marmor: das Gebet im Garten. Die Gestalt des betenden Heilands mit dem Engel ist von den am Boden sitzenden Jüngern getrennt durch eine Baumgruppe in der Mitte; im Hintergrund erscheint Judas mit der Wache. Diese Anordnung der Nische ist aber erst ein Werk der neuesten Aufstellung. In Sevilla befand sich hier ein altes Muttergottesbild, eine *estatua de vestir*, d. h. eine bekleidete Puppe, nur Kopf und Hände plastisch ausgeführt. GONZALEZ DE LEON sah das Gebet in Gethsemane, sowie einen verschollenen Einzug in Jerusalem, unterhalb der knieenden Statuen in Nischen eingelassen. Die Kreuzschleppung gehörte zu dem linken Seitenaltar des Presbyteriums, war aber erst 1813 aus dem Kreuzgange hierher gebracht worden. Es scheint indeß wohl möglich, daß jene Reliefs (wie es das Schicksal so vieler Werke hoher Kunst gewesen ist) erst in späterer Zeit von den Barfüßermönchen entfernt worden sind, um ihrem Fetisch Platz zu machen. Denn diese Tafeln sind ganz im ge-

[1]) Im Sockel des Retablo liest man: Este altar que se hallaba colocado en la yglesia convento de S. Francisco en Sevilla destruida en 1840, fué traido y colocado en esta de S. Lorenzo en el 1882. Dispuso la traslacion y colocacion como la de los fundadores que parecen en ambos lados del templo su descendiente la Exma S.ra D. Eulalia Osorio de Moscoso y Carvajal Duquesa de Medina de las Torres Marquesa de Monastero.

[2]) GONZALEZ DE LEON, Noticia artística de Sevilla. Tom. I, 146 f. S. 1844. Er spricht z. B. von drei *cuerpos* oder Geschossen, über dem dritten sah er drei ruhende Statuen, der Fides, Spes und Caritas; ferner von vergöldeten und farbigen Marmoren. Unsere Zeichnung ist nach einer Photographie gemacht, die Sr. Santiago Martin Gutierrez für mich anfertigen ließ.

D. Francisco de Zúñiga
Marques von Ayamonte



Da. Leonor Manrique de Castro
Marquesa von Ayamonte

A. M. Aprile und Bernardino Gazini. Altar von S. Lorenzo in Santiago de Compostela

nuesischen Reliefstil; sie können auch nur für einen großen Altar gearbeitet sein; und sie gehörten den Patronen des Retablo von S. Francisco.

Die Bogenzwickel zieren zwei anmutige Reliefgestalten des englischen Grußes. Ueber dem Kranzgesims erhebt sich ein tabernakelartiger Aufsatz mit der Pietas; diesen wie das Gebälk über den Säulenpaaren bekrönen jetzt drei Engelstatuen mit Passionswerkzeugen, neue Zutaten. Endlich sind noch zu beiden Seiten des Retablo, über den zur Sacristei führenden Thüren zwei Reliefs aufgestellt, der büßende hl. Hieronymus, eine geringe Arbeit, und ein ausdrucksvolles Noli me tangere.

Vor diesem Reichtum an Bildwerken tritt die Ornamentik zurück. Doch verstecken sich hinter den acht Säulen reichverzierte Pilaster; die Bogenlaibung schmücken Rosetten; Schäfte und Schaubogen der Nische sind auch nicht vergessen. Nur in den Friesen sind, dem Ernst des Altars entsprechend, die orgiastischen Rhythmen der Groteske der Monotonie einer Reihe Cherubim gewichen.

Das Werk wird noch einmal in einer Acte vom 16. September 1532 genannt, wo Antonio Maria den in Sevilla anwesenden Bernardino beauftragt, seine Guthaben bei der Marquesa und dem Bischof von Avila einzutreiben. Dieser aber war nicht mehr unter den Lebenden.

Neue Aufträge des Marques von Tarifa

Zwei Jahre nach der Rückkehr Antonio Maria's und Bernardino Gazini's aus Sevilla, am 31. Januar 1528, schloß der Notar Achille Bartolommei aus Lucca im Namen des abwesenden Johann Fabra, Commissars des Marques, mit ihnen und Pietro de Aprile einen neuen Contract über eine große Anzahl baulicher und plastischer Arbeiten, deren Zeichnungen und Maße Fabra mitgeschickt hatte. Die Meister sind also wieder nach Genua zurückgekehrt; allein die Inangriffnahme dieser Arbeiten scheint unterblieben zu sein, wenigstens übernimmt sie sämtlich, ja sogar mit einem eingetroffenen Nachtrag, am 10. September 1529 Antonio Maria allein für die Summe von 1800 Ducaten mit einer Frist von achtzehn Monaten. Alles verspricht er dann selbst in Begleitung eines zweiten Meisters nach Spanien zu bringen und aufzustellen.

Der Erfolg seiner ersten Bestellung hatte in dem Marques den Plan gereift, über der Familiengruft, im Altarhause der Karthause, Statuengräber für alle seine Ahnen aufzurichten. Der Notar erhielt eine Denkschrift und drei Zeichnungen überschickt. Die als Bogengräber *(sepoltura dell' arco)*, von späteren als *tumuli di marmo* bezeichneten »Urnen« sollten teils in Nischen der Seitenwände, teils in die Mitte der Capelle, wahrscheinlich unter Baldachinen, zu stehen kommen. Zuerst wurden zwei bestellt: das eine mit drei, das andere mit fünf »Toten«. Die Inschriften sollten eingemeißelt und mit schwarzem Stuck ausgefüllt sein *(in pytte [empite] de stucho nero)*. In dem zweiten Auftrag vom 10. September 1529 wird noch

ein Ehepaar hinzugefügt. Dreihundert Jahre hat dies Pantheon der Ribera in der Capilla mayor der Karthause bestanden; die Anordnung kann man sich nach den in Zúñiga's Annalen zerstreuten Angaben[1]) reconstruiren. Diese Denkmäler sollten, mit Einschluß der im Capitel aufgestellten, die glorreiche Chronik der zwei Jahrhunderte ausfüllenden Thaten der Ribera für die Befreiung des spanischen Bodens erläutern, — bis zur Einnahme Granadas, die D. Pedro noch erlebt hatte.

An der Epistelseite war das Doppelgrab der Eltern des Gründers der Kirche: Rui Lopez de Ribera, in voller Rüstung, mit seiner Gemahlin Ines de Sotomayor; »der unter Alphons XI große Dinge that im Krieg der Grenze, und während der langen Belagerung von Algeciras tapfer kämpfend fiel« (1344). Seine Reste wurden aus der Kirche S. Marina hierhergebracht.

In der Mitte der Capelle ruhte der *fundador* des Hauses und der Kirche, Perafan I, zwischen seinen Gattinnen Maria Rodriguez Mariño und Aldonza de Ayala, der Mutter des Diego Gomez. Von Perafan heißt es in der Inschrift, »daß er einen großen Teil seines Lebens verzehrte *(gastó)* im Dienste Gottes und im Kriege mit den Mauren, Thaten, durch die sich Menschen unsterblich machen; fünf Königen diente« (und sieben erlebte), »von D. Pedro bis auf Juan II, drei Söhne und einen Enkel im Kriege verlor und 1423 im Alter von 105 Jahren starb«.

An der Evangelienseite sah man das Doppelgrab der Eltern Perafan II, Diego Gomez, Adelantado der Grenze unter Juan II, der bei der Belagerung von Alora durch einen tückischen Pfeilschuß das Leben verlor (Mai 1434) und der Beatriz Portocarrero († 1458). Endlich das Dreigrab dieses Perafan II, des Vaters der Catalina de Ribera, inmitten seiner Gattinnen Teresa de Cordoba und Maria de Mendoza, Tochter des Marques von Santillana, »der den größten Teil seines Lebens im Maurenkrieg verbrachte und im Mai 1455 starb«.

Alle diese zehn Denkmäler nebst der Mehrzahl der Epitaphe findet man noch heute im Schiff der Universitätskirche an den Wänden untergebracht, je zwei Dreigräber eines Ritters zwischen ihren Frauen, und darüber je ein Paar. Bildniswert haben sie wohl kaum, nur das Costüm ist treu. Die beiden Dreigräber gleichen sich wie Wiederholungen: ein Greis von mageren, edlen Zügen mit langem Bart, zwei stattliche Matronen. Es sind die Heiligen des Ahnencultus; sie sollen das Bild wiedergeben, unter dem sich pietätvolle Enkelkinder die ehrwürdigen Vorfahren vorstellen. Eine seltsame aber sinnige Beigabe sind zwei Genrefiguren, als Ausdruck des Siste viator und des Volksgedächtnisses: ein armer Wanderer auf seinen Stab gestützt, die Hand am Herzen, und eine Frau in Turban mit Fruchtkörbchen, die staunend vor den Marmorschläfern verweilen.

Die gleichzeitig bestellten Architecturteile bestehen in 14 Säulen, Zierbrunnen und Portal für einen großen Palast. Die Beschreibung des Portals

---

[1]) ZUÑIGA, Anales de Sevilla II, III, 368 ff., 392. III, 7.

verrät für welchen. Zwei korinthische Pilaster, Kaisermedaillons für die Zwickel, Inschrift mit eingelegten Metallbuchstaben im Fries, — alles dies paßt auf das Portal der *Casa de Pilatos*, des Familienpalastes der Ribera in Sevilla. Nur die Löwen über den Pilastern sind verschwunden. Freilich



Portal der Casa de Pilatos in Sevilla

ist das Portal, das in acht Monden vollendet werden sollte, erst im Jahre 1533 zur Aufstellung gekommen.

Dieser Auftrag beurkundet die entschlossene Bekehrung des Marques zum italienischen Geschmack. Er glaubte seinem im mudejaren und gothischen Stil errichteten Prachtbau erst durch ein rein »römisches« Portal einen vornehmen Abschluß zu verleihen.

Ob auch die anderen Stücke für die Casa de Pilatos bestimmt waren? Wenn man von 33 Marmorsäulen (zu sechs Ducaten) hört, mit Sockeln, Basen *all' antica,* mit geschwellten[1]) Schäften, das Capitäl aber in spanischer Weise, so denkt man an einen Patio, ähnlich dem bekannten 24säuligen dieses Hauses. Bei der Belagerung von 1843 sind hier elf Bomben geplatzt; der erste Hof hinter dem Portal und der Garten machen den Eindruck notdürftig aufgeräumter Ruinen. Die Halle am verwilderten Garten ist ein Magazin römischer Statuen und Säulen, unter diesen einige durch schöne Capitäle und Schäfte von farbigem Marmor wertvoll. — Endlich wurden zwei große Brunnen bestellt (für sechzig Ducaten), beide mit achtseitigen Becken *(ochiavado)*[2]), der eine, mit drei Schalen, für den Garten, der andere mit zweien für den Palasthof. Dies ist vielleicht der den großen Patio noch heute zierende, mit den vier Delphinen am Stamm der Schale.

Man könnte aber auch an den seit 1483 den Ribera gehörenden Palast Alba denken, in der Calle de las Dueñas, der vor Zeiten elf Höfe mit neun Brunnen und über hundert Marmorsäulen enthielt.

Andere sicher damals ebenfalls von Genuesen für die Karthause gelieferte Marmorwerke werden in den Acten nicht erwähnt. Zu verwundern wäre, wenn der devote D. Fadrique nicht auch religiöse Bildwerke bei ihnen bestellt hätte. Noch steht am Feldweg von der Triana zum Kloster auf einer Säule ein stark beschädigtes marmornes Hochkreuz, am Fuß die Gruppe der Pietà und ein Flachrelief der Kreuzigung.

Und in der einsamen Capelle, dem einzigen im Umkreis der Porzellanfabrik der Messrs. Pickman noch erhaltenen geweihten Bezirk, hat eine italienische Madonna ihre Nische bewahrt, eine mädchenhaft herbe Gestalt, zart gearbeitet in blendend weißem carrarischen Marmor: das Bild einer von irdischen Regungen unberührten Reinheit und Stille ihrer Seele. Das Kind hält ein Vögelchen und faßt mit der Rechten den Schleier. Den lombardischen Ursprung erkennt man auch in der Eleganz der Gewandung.

Eine Reliquie Fernan Colons

Bekannt ist, daß Ferdinand Colon, ein natürlicher Sohn des Christoph Columbus, geboren zu Cordoba 1487, gestorben 1539 zu Sevilla, nach seiner zweiten und letzten transatlantischen Fahrt vom Jahre 1509, auf vielen, fast ein Vierteljahrhundert umfassenden Reisen durch Italien, Deutschland und die Niederlande, nebst Abstechern nach England und Frankreich, jene große, in ihrer Art einzige Bibliothek gesammelt hatte, die er zum Nutzen der Gelehrten aller Nationen und der Nachwelt in Sevilla dem

[1]) Collone — — fate un pocho *affuxellate* = affusolate, spindelförmig, mit Entasis, ausgebaucht. ALIZERI V, p. 89 ff. Furcimenta = fulcimenta, Postamente.

[2]) *Ochiavado* heißt im Contract auch *trogium a faciis octo.*

öffentlichen Gebrauch zu übergeben gedachte. Ein Colleg für mathematische Wissenschaften sollte damit verbunden sein. Bekannt ist auch, und durch Vorgänge der letzten Jahre in traurigem Gedächtnis, daß das Capitel, seit es, da die Verwandten kein Interesse an der Stiftung zeigten, die Bibliothek an sich genommen hatte, diese nicht nur, in Bruch der letztwillig auferlegten Verpflichtungen, dem öffentlichen Gebrauch entzog, sondern auch dem Moder und der Plünderung, zuletzt der scandalösen von 1884 und 1885, überlassen hat, also daß die jetzige Biblioteca Colombina nur noch einen Rest des 15370 Bücher und Manuscripte zählenden Inventars der echten Sammlung Colons in sich schließt[1]).

Während einer vierjährigen Unterbrechung dieser Reisen, so glaubt man, vom 27. November 1525—1529, hatte er den Bibliothekbau errichtet, dessen Inschrift 1526 als Gründungsjahr angab. Das die Wohnungsgebäude mit einbegreifende Besitztum lag dicht an der Puerta de Goles, später Puerta Real genannt, zwischen Stadtmauer und Strom, neben dem von hohen Mauern umschlossenen Park exotischer Gewächse. Alles sieht man noch auf der Ansicht der Stadt im Braunschen Städtewerk, nach der um 1563 gemachten Aufnahme Hoefnaghels, mit der Bei- und Unterschrift *Casas de Colon, Guerta de Colon.* Die Anlage galt also damals für eine besondere Merkwürdigkeit der Stadt. Nachdem aber die Bibliothek in die Kathedrale übergeführt war, hat der vom Stifter für sie geschaffene Bau nicht mehr lange bestanden. Als die Besitzung, seit 1552 Eigentum des genueser Bankiers Francesco Leardo, von dessen Erben dem Mercenarierorden verkauft worden war (1594), wurden alle Gebäude niedergelegt und das Colleg des hl. Laurean an ihrer Stelle erbaut, das sich im vorigen Jahrhundert in eine Fabrik verwandelte. Die letzte Erinnerung an Colon war ein Baum des einstigen Parks, ein Breiapfelbaum von den Antillen, der noch 1871 als *el arbol de Colon* gezeigt wurde.



Die kleine Skizze in Hoefnaghels Stadtansicht ist recht dürftig, aber wer mit der damals in Sevilla herrschenden, genauer, aufkommenden Bauart vertraut ist, wird sich danach eine Vorstellung der Bibliothek bilden können. Wenn man den länglichen, zweistöckigen Bau mit der Giebelfront nach dem Fluß zu betrachtet, seine Gliederung durch Wandpilaster und ein Gesims zwischen den zwei Stockwerken, so wird es nicht schwer, eine Ansicht nach dortigen Gebäuden plateresken Stils zu reconstruiren.

Bestimmte Einzelheiten giebt die von Alizeri im Notariatsarchiv zu Genua entdeckte und mitgeteilte Urkunde über einige dort angefertigte

[1]) Henry Harrisse, Excerpta Colombiana. Paris, H. Welter, 1887.

Teile des Baues[1]). Colon war im Sommer 1529 nach Barcelona gereist und hatte sich da dem Hof des Kaisers auf der Fahrt nach Genua angeschlossen, wo man ihn am 30. August trifft. Am 10. September übernehmen Antonio Maria und Antonio di Novo da Lancio für ihn die Herstellung eines Portals und vier Fenster von carrarischem Marmor, jenes mit acht-, diese mit sechsmonatlicher Frist. Wahrscheinlich beantragte der vielbeschäftigte Meister die Hinzunahme dieses Landsmannes, der in den Jahren 1521—43 dort als Marmorkünstler vorkommt. Er hat auch die Bilder des hl. Georg am Thore von Ventimiglia und am Thore der Dogana des Meers geliefert; ist 1532 und 1538 Mitglied des Consortiums, an dessen Spitze Gio. Giacomo della Porta steht.

In dem Actenstück wird auf zwei in diesem Artikel besprochene Denkmäler Bezug genommen: das Portal des Pilatospalastes und das Monument Ayamonte. Das eine hat ihm wahrscheinlich als Muster seines Bibliothekportales vorgeschwebt, er kann es aber noch nicht in Sevilla gesehen haben. Denn Antonio Maria verspricht erst an demselben 10. September, dieses nebst den übrigen Arbeiten für den Marques von Tarifa in achtzehn Monaten zu vollenden. Colon wird das, wenn auch schon im Januar 1528 bestellte, aber erst viel später abgelieferte Portal, oder dessen Zeichnung, im Atelier des Aprile gesehen haben. Das Denkmal Ayamonte, von dem im Jahre 1526 etwa ein Drittel ausgeführt war, kann ihm dagegen schon aus S. Francisco zu Sevilla bekannt gewesen sein. Ist die angenommene Erbauungszeit der Bibliothek richtig, so müssen diese Teile in den fertigen Bau nachträglich eingesetzt worden sein.

Fernan Colon hatte alles mit peinlicher Genauigkeit vorgeschrieben, außer den Maßen, das Material: weißer Marmor von der Güte des für das Ayamontedenkmal verwandten; die Formen und Ornamente der Glieder; besonders ist ihm daran gelegen, daß Architrav, Fries und die zwei Teile des Gesimses über und unter der Traufleiste, Schäfte, Basen und Capitäle, Wappen und Wappenhalter, die beiden Treppenstufen aus einem Block gearbeitet seien. Auch die Feinheit und Unmerklichkeit der Fugen *(iunture)* wird eingeschärft. Der Preis wird auf 230 Ducaten angesetzt, wovon 170 auf das Portal kommen. Da Colon im nächsten Jahre noch einmal nach Italien gekommen ist und im Januar 1531 über Genua zurückgereist, so wird man kaum zweifeln können, daß die Bestellung ausgeführt worden ist.

Bisher hat man angenommen, daß von dem Bau Fernan Colons nichts übrig geblieben sei[2]). Die genuesische Urkunde brachte mich auf die Vermutung, daß er doch wohl nicht ganz vernichtet wurde. Bei der dortigen

[1]) ALIZERI (V, 103 ff.) giebt kein Datum; das Document trägt kein solches. Die Namen, welche HARRISSE (p. 289) als die der ausfertigenden Notare anführt, Carona und Lanzo, sind die Geburtsorte der beiden Künstler. Die Schrift ist überhaupt von keinem Notar, sondern von den Künstlern in genuesischer Mundart aufgesetzt oder dictirt. Das Datum aber mag richtig sein.

[2]) En tout cas, il n'en reste ni trace ni souvenance à Séville. HARRISSE p. 291.

Hochschätzung carrarischen Marmors ist es nicht wahrscheinlich, daß nach dem Abbruch der noch nicht alten Bibliothek alle technisch so vollendeten Bestandteile zerstört worden seien, die sich so leicht für andere Gebäude verwenden ließen. Ein solches glückte mir zu entdecken. Nicht jedoch in der Umgebung von S. Laureano, sondern zufällig, in einem ganz anderen Stadtteil. Unweit des Thores von Jerez, in der Nähe des Collegs des Maese Rodrigo, an der Ecke, welche die Straße dieses Namens (No. 9) mit der von S. Gregorio bildet, steht ein Palastportal von carrarischem Marmor, das zweifellos italienische Arbeit ist, mit dem Portal der Casa de Pilatos auffallende Aehnlichkeit hat und deutliche Spuren einer Versetzung zeigt. Portale wie diese kommen sonst in Sevilla nicht vor, das einzige vergleichbare der Casa de la Virreina in der Straße Arguijo ist in dorischem Stil und später; ganz ähnliche aber finden sich in Genua, z. B. in Via di S. Matteo 12, mit den Anfangsbuchstaben des Paolo Döria; das Doppelportal der Vecchia Annunziata von Pietro Antonio da Piuma (1521). Jener Palast gehörte später den Grafen von Cantillana (Vicentelo de Leca), die italienischer Herkunft sind.



Palastportal in Sevilla

Diese Aehnlichkeit würde für einen Beweis nicht hinreichen, aber folgende Punkte sind entscheidend.

Die beiden Pilastercapitäle sollen nach dem Contract korinthisch sein, und zwar »die antiken Blätter so gut und eher noch besser als die des Thores des Marques von Tarifa«; über diesen Blättern aber sollen sie sein von der Arbeit *(manifattura)* des Capitäls der Marquesa von Ayamonte,

d. h. unter der Deckplatte sollen Perlschnur und Eierstab verwandt werden *(in modo che averà uno frixerolo et di sopra uno ovo).* In der That sehen wir in dem fraglichen Portal fünf Akanthus nebst der korinthischen Schnecke, ganz wie im Pilatosportal, zwischen den Schnecken aber den ionischen Eierstab mit Perlschnur, wie in den vier inneren Compositcapitälen des Altars Ayamonte. Dies Capitäl ist auf dem Weg vom korinthischen zum römischen.



Pilaster-Capitäle der beiden Portale

Ueber dem Gesims sieht man noch, zum Teil durch den eisernen Balkon verdeckt, zwei Greife mit langen delphinartigen Fischleibern, ehemalige Wappenhalter, jetzt als Zierate hier ungeschickt untergebracht und nach außen gekehrt. Nun waren es nach dem Contract Delphine *(dalfino)*, welche das Wappen Colons umgeben sollten. Das in der grotesken Ornamentik beliebte[1], als Wappenhalter seltene Motiv, enthielt hier eine Anspielung auf die Seefahrten des Bauherrn.

[1]) Michelangelo erwähnt es in den Gesprächen des FRANCISCO D'HOLLANDA, bei RACZYNSKI S. 35, unter den grotesken Motiven, griffon (ou un cerf) qui se termine en dauphin.

Auch die Pilaster und die vier sie umgebenden Lisenen *(lezene)* sind aus einem Stück, was im Pilatosportal nicht der Fall ist; die vorgeschriebenen Rundscheiben in ihrer Mitte und die Halbrunde am Ende des Schaftes vom feinsten *marmo amachiato* fehlen nicht. Der Fries ist übermeißelt: in seiner Mitte befand sich ein Kopf und vielleicht die Inschrift. Natürlich hat das Portal bei dem Abbruch und der neuen Aufstellung Veränderungen erlitten: der horizontale Thürsturz (»Architrav«) besteht aus sieben nach dem Keilschnitt gefügten Hausteinen, die Acte spricht von einer Archivolte; der Sockel wurde erhöht und die Treppenstufen weggenommen. Blumenvasen, wie sie jetzt über den Pilastern zu sehen sind, befanden sich an den Fenstern.

Francisco de Carona

Von 1532 an lassen uns die genuesischen Papiere über die auswärtigen Beziehungen der Meister im Stich, aber aus Sevilla kommt noch eine letzte Kunde. Als sie zur Aufstellung ihrer Arbeiten — auf dem Pilatosportal steht: ASENTOSE A. D. 1533 — dorthin zurückgekehrt waren, warteten ihrer neue Aufträge.

Seit dem Besuch Karls V in Sevilla, wo er im Kuppelsaal des Alcazar seine Hochzeit feierte (1526), waren im Palast und Garten Don Pedro's ununterbrochen Neubauten und Restaurationsarbeiten im Gange. Sie sind es, welche dem maurischen Schloß seine jetzige Gestalt gegeben haben. Der überall zwischen den gipsenen Almocárabes nistende Doppeladler und das PLVS VLTRA sorgten dafür, daß des Kaisers Verdienste nicht vergessen wurden. Nicht bloß sind damals Prunkgemächer im Geschmack der Zeit neu eingerichtet worden (wie der Salon Karls V mit den Hochreliefköpfen der getäfelten Decke); auch die alten maurischen Höfe und Säle sind gleichzeitig in Stuckatur, Zimmerwerk, Wandfliesen und Steinhauerei, von spanischen *albañiles, carpinteros, azulejeros* und *canteros* erneuert worden. Nur die feineren Marmorarbeiten wurden auch diesmal Genuesen anvertraut, und hier ist es, wo uns noch einmal, zum letzten Male, Caronesen begegnen.

Die Anfänge dieser weitschichtigen Unternehmung fallen in die Zeit des schon genannten Obercastellans *(alcáide mayor)* Don Jorge de Portugal, Grafen von Gelves. Am 2. Mai 1534 verpflichten sich Antonio Maria de Aprile und Bernardino Gazini »aus Mailand« vor dem Notar Juan Barba de Vallecillo, »gewisse Marmore und Marmorarbeiten« nach dem von ihnen unterschriebenen Plan auszuführen, und am 24. Mai 1535 leistet der genueser Kaufmann Gerónimo Cattaneo dem Alcaiden für sie Bürgschaft[1]).

[1]) 1535, 24. Mai. Escritura de fianza entre D. Jorge de Portugal, Alcaide mayor del Alcazar, y el mercader Gerónimo Cataño, este segundo a favor de Antonio Maria de Abril de Carona y Bernaldino de Bijon, naturales de la ciudad de Milan, para que los dichos diesen fechos y acauados para los alcaçares ciertos marmoles e

Man weiß nicht, für welchen Teil des Schlosses diese Marmore, ohne Zweifel Säulen, bestimmt waren, und ob es verspätete Ausführung des Auftrages ist, wenn im Jahre 1540 Gregorio Cattaneo eine Zahlung erhält für 30 Marmorblöcke, die in zehn Kisten aus Genua über Cadiz eingetroffen sind. Sie waren bestimmt für die Halle der oberen königlichen Wohnung *(cuarto real alto)*; aber ihre Herstellung, mit Basen, Capitälen besorgten einheimische *canteros*. Auch die Säulen des Speisesaales *(cenador)* im Garten, jetzt Pavillon Karls V genannt, sind die Arbeit eines Juan Lopez. Und im Jahre 1544 erscheint Bernardino wieder in seinem Heimatsort Bissone.

Zu einer gründlichen Restauration kam es erst unter D. Pedro de Guzman, erstem Grafen von Olivares (seit 1552). Um diese Zeit stellt sich heraus, daß es gelte, den Kern des alten Palastes, d. h. das um den Haupthof, den *patio principal* (jetzt romanhaft *patio de las doncellas* genannt) sich gruppirende *cuarto real*, vor dem Untergange zu retten. Ein Gutachten der leitenden Architecten vom Jahre 1554 schildert den Zustand dieser großen Säulenhallen als verzweifelt und die anstoßenden Gemächer, darunter besonders den künstlerisch und geschichtlich wertvollen Kuppelsaal *(Salon de la Mediaranja)* als bedroht. Einige Säulen waren zerbrochen; die Balken der Bogen, an denen die Stuckornamente hafteten, morsch; alles, Säulen, Holzconstruction, Gipsbekleidung, Bodenbelag, müsse neu gemacht werden. Im Jahre 1560 befiehlt ein königliches Schreiben dem Assistenten von Sevilla und stellvertretenden Alcaiden, D. Francisco Chacon, aufs schleunigste zur Ausführung zu schreiten durch Ankauf aller nötigen Marmorsäulen in Sevilla.

Dieses Actenstück giebt merkwürdige Fingerzeige über die Beschaffenheit des alten Hofes. Man wird da an die ältesten arabischen Bauten in Cordoba errinnert. Die Schäfte waren von ungleicher Länge und Stärke, einige ohne Basen und Capitäle; diese, wo sie vorkamen, ganz schlecht (d. h. wohl: frühmittelalterlich). Das Gebälk der Säulenpaare war von Holz. Die Ecken stützten vier sehr starke Säulen. Wir vermögen auch Alter und Stil dieser Säulen zu bestimmen, denn sie wurden für andere Teile des Palastes benutzt[1]). Aber ihre Kapitäle (am zahlreichsten in den damals angelegten Grotten des Gartens) sind nicht in dem maurischen Stil des Jahrhunderts D. Pedro's und der Alhambra, sondern altarabisch. Am häufigsten ist die halbbarbarisch mit Hülfe des Bohrers gearbeitete, reliefartige Nachahmung des Compositcapitäls, die auch in der Giralda vorkommt. Die, welche den Bau des XIV. Jahrhunderts nur für eine Er-

obra de marmoleria en cierta forma e manera segund se contiene e la escriptura que dello ficieron ante juan barba de Vallecillo escriuano publico de Sevilla en 2. de May 1534«. (JOSÈ GESTOSO, Sevilla monumental y artistica. I, 493. Sevilla 1889.)

[1]) Unter Anderem für den neuen Corridor über dem Garten des Prinzen, der von den Gemächern der Königin nach der neuen Privatwohnung Sr. Majestät führt. GESTOSO, p. 524.

neuerung des Alcazar der Abbaditen des XI. Jahrhunderts halten, können sich auf diese Schilderung des großen Säulenhofes berufen. Denn wie sollten es die mudejaren Meister aus Toledo, oder die granadinischen *alharifes* Mohameds V unterlassen haben, diese Säulen regelmäßig und nach ihrem eigenen, in der Alhambra mit soviel Eleganz gehandhabten Stalaktitenmuster auszuführen[1])?

Bei dieser unter Leitung des Francisco Martinez (der seinen Namen und 1569 in einen Bogen gesetzt hat) vollbrachten Erneuerung des Patio, erscheint der Meister Francisco de Carona, in der ersten Urkunde (22. Februar 1561) auch *de Lugano* genannt, und hier zusammen mit Juan de Lugano als mailändischer Marmorarbeiter bezeichnet[2]). Ihre Arbeiten dauern bis 1566.

In den Ecken des Hofes wurden die vier starken Säulen durch Säulentriaden mit gemeinsamem Gebälk ersetzt (12). Auf die vier Portaden (d. h. die hohen Bogen in der Mitte jedes Corridors) kamen je zwei Paare (16). Diese zusammen mit den zwölf Paaren kleinerer Säulen dazwischen, ergeben 52 Säulen. Für einzelne Säulen erhält Francisco 19 Ducaten, für Paare 36—38, für die großen 21, für das Gebälk *(cimacios)* 10—12 Ducaten.

Das Capitäl hat meist eine vereinfachte Compositform (die man ähnlich auch in maroccanischen Palästen italienischer Arbeit, wie im Alcazar von Tanger findet): unter korinthischem Abakus ein scharfkantiger Wulst, über den sich die kleinen Schnecken rollen, am Kelche Akanthusblätter in Flachrelief. Neun Capitäle sind jedoch korinthisch, bei einem ist ein schlankes F am Wulst eingemeißelt. Die Ausführung jener dort üblichen Capitälform ist indeß fein und künstlerisch. In der Mitte, zwischen den Akanthusblättern steigt ein zierlicher Blütenkelch auf, mannigfaltigen Species entlehnt.

Francisco de Carona war übrigens keineswegs ein bloßer Squadratore. Er hat auch Marmorarbeiten höherer Ordnung componirt. Für den alten Sagrario (die Pfarrkirche) der Kathedrale (es stand vor dem 1617 begonnenen Neubau an der Nordseite im Orangenhof) lieferte er, in Gemeinschaft mit dem bekannten Bildhauer Juan Ba. Vazquez, Portal und Tabernakel. Die Arbeit muß sehr reich gewesen sein, sie beschäftigte ihn von 1568, wo der Marmor aus Genua ankam, bis 1574, wo er für zwölf Ducaten Gipsmodelle beider Kunstwerke anfertigte[3]). Sollte dieses Tabernakel nicht noch in irgend einer Kirche erhalten sein?

---

1) Tubino, Estúdios sobre el arte en España. Sevilla 1886, p. 266.

2) Se conuinieron y concertaron maese francisco de lugano y maese juan de lugano milaneses marmoleros estantes en esta ciudad con el Sr. D. hernando de conchillos alcaide etc. Einige neue Säulen waren schon aufgestellt, denen die Caronesen sich anschließen sollen. Im Jahre 1555 hatte Pedro de Astiasa vier für 40 Ducaten geliefert, a. a. O. 520. Die Säulengalerien heißen *corredores baxos del cuarto real.*

3) Diese Mitteilung aus dem Kirchenarchiv verdanke ich Sr. José Gestoso.

Aus dieser Zeit stammen auch die zehn großen Marmorreliefs des Antecabildo der Kathedrale und die sechzehn des Capitelsaales. Diese figurenreichen, mit Phantasie ersonnenen und schwungvoll componirten Tafeln sind nach einem theologischen Programme, das die Verse des Canonicus Pacheco (1579) erläutern, in Italien ausgeführt worden. Gelänge es, ihren Meister nachzuweisen, so würde damit der Geschichte der ligurischen Bildhauerei des Cinquecento ein Hauptdocument eingefügt werden können.

* * *

Dies sind die Arbeiten der lombardischen Bildhauer- und Decoratorengruppe in Spanien, über deren Besteller, Zeit und Verfertiger man durch Inschriften und Actenstücke bis jetzt Licht bekommen konnte. Bei ebenso bedeutenden Werken, die ohne Zweifel demselben Kreise angehören, lassen uns die Papiere im Stich. Einige der hervorragendsten mögen hier noch angeführt werden.

In der S. Ildefonsocapelle der Kathedrale von Toledo stehen zwei Nischengräber: ein großartiges des Bischofs von Avila, Alonso Carrillo de Albornoz († 1514) und ein einfacheres seines älteren Bruders Iñigo Lopez Carrillo de Mendoza, der 1491 im Real von Granada fiel. Es ist die Capelle des Cardinals Gil de Albornoz, des Eroberers des Kirchenstaates, dessen Tumba in der Mitte des gothischen Oktogons steht. Jene Beiden nennen sich seine Neffen: ihre Urahne war die Nichte des Cardinals, Urraca, die sich mit einem Gomez Carrillo vermählte. Das bischöfliche Grabmal steht von allen bekannten den beiden Prachtwerken der Karthause am nächsten, nicht bloß im Reichtum figürlicher und ornamentaler Ausstattung.

Ein Denkmal von sehr eigentümlicher Anlage ist das Kenotaph des Canonicus Balthasar del Rio, Bischofs von Scales, der in Rom lebte, 1541 starb und in S. Giacomo degli Spagnuoli begraben ist. In der von ihm (1518) gestifteten Capelle, Nª Sª de la Consolacion der Kathedrale von Sevilla, ließ er diesen Marmorbau errichten, eine Verbindung von Altar und Sarcophag, der hier in den Unterbau des Altars verlegt ist. Im Retablo ist ein großes Relief der wunderbaren Speisung bemerkenswert; weniger bedeutend ist die Pfingstversammlung in der großen reliefartig projicirten Apsis darüber.

Bei den meisten Spaniern freilich, welche den Marmorhandel von Genua-Carrara unterstützten, waren Schönheit, Luxus des Materials die Hauptsache, ja der einzige Reiz.

Man wollte den Marmor in großen, einfachen, glänzenden Flächen genießen. So wurde Sevilla eine Marmorstadt wie keine auf Erden; nirgends trifft man eine gleiche Verschwendung von *lozas de Genoa* im Bodenbelag der Patios, von Säulen, Treppenstufen und Geländern, Brunnen und Tischen. Der Marmorluxus hat sich auf das Innere zurückgezogen. Der Reisende Ponz glaubte die zu seiner Zeit noch vorhandenen Säulen auf 30000 schätzen zu dürfen; ein Sevillaner versicherte ihm, das sei noch zu niedrig gegriffen. Ein genuesischer Kaufmann hatte für eine Masse von 200 solcher Säulen ein Gebot gemacht, unter Bedingung zollfreier Ausfuhr.

VII

TORRIGIANO

Vortrag gehalten zu Bonn am 8. November 1905

(Jahrbuch der Königlich Preußischen Kunstsammlungen. 1906.)

O fuerza de un destino infeliz!
PALOMINO, Museo pictórico II, 235.

Der Bildhauer Pietro Torrigiano, genauer Piero di Torrigiano d'Antonio, geboren am 24. November 1472 zu Florenz, stammte aus einer Familie, die einst den Weinschank betrieb, später aber, durch Handel reich geworden, vom Papste den Marchesetitel erhielt und noch besteht. Seine Mutter hieß Dianora Tucci. Ihm war das Los einer Berühmtheit beschieden, weniger durch seine Werke, als durch das was im Leben des Michelangelo von ihm geschrieben stand, jenen Auftritt in der Capelle des Masaccio im Carmine, der jenem die lebenslängliche Entstellung des Angesichts brachte, aber auch für den andern das Schicksal seines Lebens werden sollte. Fast scheint es ja, als verdanke Torrigiano dieser jugendlichen Aufwallung seine ganze Unsterblichkeit, eine herostratische Unsterblichkeit[1]). Man kennt die Geschichte aus dem Berichte zweier Freunde und Verehrer des Geschädigten, die aus ihrem Abscheu gegen die Person des Frevlers kein Hehl machen; gleichwohl ist der von ihnen angegebene Ton bis auf den heutigen Tag fast von allen festgehalten worden, die Veranlassung hatten, die Sache zu berühren, in der Schilderung des Thäters wie in Motivirung der That. »Dieser Bildhauer hat nur Feinde zu seinen Historikern gehabt«[2]). Und das Fatum, so ihn bei Lebzeiten verfolgte, hat auch dem Todten die gebührende Würdigung lange Zeit unterschlagen: indem es seine Schöpfungen in Vergessenheit begrub. Bei dem Haupwerk, im weltberühmten Tempel der Weltstadt, war sein Name verloren gegangen, bis im XVIII. Jahrhundert ein fleißiger Documentensammler[3]) entdeckte, der unbekannte Künstler, Meister Peter T. genannt, sei jener aus VASARI's Malerleben bekannte Florentiner. Auch in der letzten Stätte seiner Wirksamkeit, im Südwesten Europas, war erst um eben diese Zeit sein Name wieder zu Ehren gekommen, in Verbindung mit einem dort bei den Fach-

---

[1]) Il se rendit célèbre de bonne heure en lui cassant le nez d'un coup de poing. E. MÜNTZ in La grande Encyclopédie Bd. XXXI, 187.

[2]) The poor sculptor has, however, had enemies only for his historians. Sir W. STIRLING, Annals of the Artists of Spain I, 112. — [3]) Der Engländer George Vertue.

männern stets angesehenen Bildwerk, von dem derselbe Aretiner gesprochen. — Also eine »Rettung«! — befürchtet der Leser. Immerhin wäre eine Rettung Torrigiano's vielleicht weniger geschmacklos als eine Rettung — Michelangelos!

Der Vorfall wird nicht von Augenzeugen oder Zeitgenossen berichtet; aber Benvenuto Cellini vernahm ihn aus des Missethäters eigenem Munde, etwa dreißig Jahre später; er brachte ihn in seine Selbstbiographie, die er im Jahre 1558 begann; sie ist erst 1728 gedruckt worden. Vasari hat von ihr gewußt, ohne sie gesehen zu haben; er gab nur wieder, was er in Florenz als *Dicesi* aufgelesen hatte. Michelangelo's Biograph Condivi erwähnt den Vorfall am Schluß seines unter des Meisters Augen niedergeschriebenen Büchleins, ohne Glossen. — Es war im Jahre 1519, als Torrigiano, nach einer wahrscheinlich sehr langen Abwesenheit, plötzlich wieder in der Vaterstadt erschien. Hier sah ihn der neunzehnjährige Benvenuto mehrmals in dem Atelier des ihm befreundeten Goldschmieds Marconi, der ihn selbst damals beschäftigte. Die einzige Vorstellung seines Aeußern stammt aus dieser Zeit, Porträte giebt es nicht: ein schöner, kühner, ungewöhnlich starker Mann, mehr Soldat als Künstler, von sonorer Stimme und drastischer Gebärdensprache; sein Blick, sein Stirnrunzeln konnte einen aus der Fassung bringen.

Torrigiano war darauf aus, sich Gehilfen auszusuchen und anzuwerben für ein im Ausland unternommenes Denkmal, »für meinen König«, sagte er; es war Heinrich VIII. Die Musterung der Zeichnungen und Arbeiten des Jünglings Benvenuto macht ihm den Eindruck, daß dieser mehr Bildhauer sei als Goldschmied; er versucht ihn durch glänzende Versprechungen zu gewinnen: *io ti farò valente e ricco.* Dabei zeigt ihm jener eine Zeichnung nach dem Carton der Schlacht bei Cascina; das Blatt in der Hand haltend, erzählt er wie folgt:

»Dieser Buonarroti und ich, wir gingen als Knaben *(fanciulletti)* in die Kirche del Carmine, um in der Capelle des Masaccio zu studiren. Er pflegte alle die da zeichneten zu höhnen *(uccellare)*, und so kam es, als mich wieder einmal seine Reden verdrossen, daß ein ganz ungewöhnlicher Zorn *(stizza)* über mich kam: ich balle die Hand und versetze ihm einen Faustschlag auf die Nase, derart, daß ich fühle, wie Knochen und Knorpel unter meiner Hand nachgeben *(fiaccare)*, als wäre es eine Waffel *(cialdone)*. Und so wird er von mir gezeichnet bleiben, solange er lebt.« (Nach Condivi war der Knorpel *[cartilagine]* fast abgerissen.) »Diese Worte,« fährt Benvenuto fort, »machten mir ihn so zuwider — ich kannte ja Michelangelo so gut —, daß ich, weit entfernt, mit ihm nach England zu gehen, ihn fortan gar nicht mehr sehen konnte.«

Der andere Gewährsmann, Vasari, in seinem kurzen Lebensabriß Torrigiano's, ist besonders darauf aus, den Eindruck der Gehässigkeit jenes Streichs zu erzielen durch Verweilen bei dem angeblich niederträchtigen Motiv. Er sagt nichts von dem Anlaß, denn er will den Insult als Aeußerung

des Charakters aufgefaßt sehen. Diese Triebfeder war aber roher Neid *(mosso da crudel invidia).* Er beginnt mit einer Art Predigt über diese häßliche Todsünde, malt sie in ihrer widerwärtigsten Gestalt, wie sie Abnahme der Geisteskräfte zu begleiten pflegt. Er beginnt seine Lebensgeschichte, nicht ohne sich selbst zu widersprechen, in einem bei diesem gewerbsmäßigen Panegyristen ungewöhnlich pessimistischen Ton: »Mehr Hoffart als Kunst, obwohl er sehr viel konnte, sah man bei Torrigiano« u. s. w.; malt sein Aeußeres als das eines Fracassa: »Er war von Natur so anmaßend und jähzornig, dazu von robustem Bau und so wildem, verwegenen Wesen, daß er alle, in Wort und That, an die Wand drückte. Unfähig zu ertragen, daß ihm jemand voraus war, verdarb er anderer Sachen, wenn er sie nicht erreichen konnte. Und wenn das jemand verdroß, schritt er zu schlimmerem als Worten. Besondern Haß nährte er gegen Michelangelo, nur weil dieser so fleißig seiner Kunst oblag. Zeichnete er doch im stillen nachts und an Festtagen zu Hause; da überholte er denn alle und verdiente sich die Gunst Lorenzo's. So wurden sie eines Tages handgemein . . .«

VASARI vergißt also die Provocation. Wir hörten, daß Buonarroti seine Mitschüler zu necken pflegte, und wenn man dabei an spätere Anecdoten denkt von seinen Artigkeiten gegenüber Leonardo da Vinci oder dem Sohne des Francia, so möchte man sich diese Neckereien wohl nicht so harmlos vorstellen. Nun war Torrigiano der ältere, um drei Jahre, er hatte, als jener eintrat, bereits durch seine Terracottaarbeiten Aufsehen gemacht; der neu aufgenommene *garzone*, bisher Malerschüler bei Ghirlandaio, hatte diese Sachen mit Interesse betrachtet und alsbald sich ebenfalls *(per emulazione*, sagt VASARI) darin versucht. Rivalität ist ja in solchen Verhältnissen nützlich und erwünscht, sie vertreibt jugendliche und geniale Indolenz. Bei dem bekannten, beispiellos raschen Tempo seines Lernens wird er sich auch alsbald zu fühlen begonnen und dies in knabenhaftem Uebermut geäußert haben. Nichts ist empfindlicher als kritisirende Allüren eines Jüngeren, der Miene macht, einem über den Kopf zu wachsen.

VASARI stellt sich hier an, als ob er Neid für einen ganz ungewöhnlichen Flecken halte, selbst bei heißblütigen Kunstjüngern; dagegen hatte ein Kritiker (und unter viel kühlerem Breitengrad) die Erfahrung gemacht, er habe nie einen Maler mit herzlichem Lob von einem andern sprechen hören![1]) Gewinnsucht ist ja bei Künstlern eine viel verderblichere Leidenschaft, nach Alberti und Leonardo. VASARI schrieb zwanzig Jahre nach Torrigiano's Tode; er hatte ihn nie gesehen; befangen in seiner Rolle als Ankläger hat ihn auch die Erinnerung an sein jammervolles Ende auf keinen ruhigeren Ton zu stimmen vermocht: wahrscheinlich stand er unter dem Einfluß der Vorstellung, daß sein Buch von Michelangelo gelesen werden würde. Seine bösen Worte haben ein Echo gefunden durch

[1]) W. HAZLITT, On judging of pictures.

mehr als drei Jahrhunderte[1]). Aber auch in Cellini's Bericht ist die gehässige Färbung nicht zu verkennen. Bei ihm ist noch zu beachten, daß die jenem geliehenen Charakterzüge eines Hitzkopfs und gewalttätigen Prahlers auch auf den Autor selbst passen, obwohl so schwere Verbrechen und Wüstheiten, wie sie sein eigenes Conto belasten, von Torrigiano nicht berichtet werden. Cellini wird ihn etwas nach dem Spiegel abgemalt haben; aber auch Torrigiano mag sich ihm im Ton seiner Ausdrücke angepaßt haben: mit den Wölfen pflegt man zu heulen.

Es war zu natürlich, daß ihn, der bisher unter den Schülern der erste gewesen, die Erscheinung dieses Neulings von glühendem Eifer, erstaunlichem Talent und lebhaftem Geist, aufregte; dazu kam die Eifersucht gegenüber den auffallenden Gunstbezeigungen des waltenden Medici. Michelangelo stammte aus einem alten, wenn auch verarmten Hause, während Torrigiano's Familie zu den Popolani gehörte: nur sein glänzendes Talent kann ihm die Aufnahme in die zunächst für Söhne edler Familien bestimmte Kunstschule verschafft haben. Daß der junge Buonarroti mit jenen Vorzügen nicht durch Bescheidenheit versöhnte, kann man sich vorstellen.

Die Folgen des schlimmen Vorfalls in der Capelle des Masaccio waren, wie gesagt, für Torrigiano schwere, man darf wohl sagen, außer Verhältnis zu seiner That. Der Ruf dieser That verfolgte ihn wie die Furie durch sein Leben, das sie aus aller Richtung warf. Das erste war der jähe Abbruch der Lehrjahre, das Scheiden aus jener Academie im Garten von S. Marco, dessen Antiken Michelangelo selbst später seine beste, ja einzige Schule zu nennen pflegte — aus einem Kreise gleichstrebender begabter Kameraden. Der Verletzte wird ohnmächtig, »wie todt« weggetragen: Lorenzo Medici ist so aufgebracht über die Zurichtung seines Lieblings, daß, heißt es, den Thäter nur Flucht aus Florenz vor empfindlicher Züchtigung bewahrte. Diese Flucht aber wurde factisch und förmlich zum Bann; er war in Florenz unmöglich, wie es sich zeigte, für immer. »Unstet und flüchtig« ward die Signatur seines Lebens. Aber am bedauerlichsten war natürlich die Trennung von der Florentiner Künstlergemeine, der Verlust der Fühlung mit der in rascher Wandlung begriffenen Kunst Toscanas. Und doch fehlt es nicht an Zeichen, daß er der Mann war, auch mit den neugeschaffenen Werten Schritt zu halten. Vasari hat nicht verschwiegen, daß er in seiner Sammlung schätzbare Zeichnungen von Torrigiano's Hand bewahrte. *Fierezza* und *buona maniera* rühmt er ihnen nach, d. h. den temperamentvoll flotten Zug und den modernen Stil, in seinen Augen gab es kein schmeichelhafteres Lob.

Aber diese Zeichnungen sind verschollen, mit fast allem was er von

[1]) Agnes Strickland, Lives of the Queens of England 1844, p. 64: His temper was so diabolical, that he quarrelled with every one. Perkins, Tuscan Sculptors I, p. 200: whom he hated with all the venom of a narrow mind.

öffentlichen Werken noch in Italien ausgeführt hat. Und da die kommenden Geschlechter so gut wie nichts von seiner Hand zu Gesicht bekamen, so bildete sich aus jenen feindseligen Literaturproducten die Vorstellung eines hohlen Bravo, eines Naturburschen der Bildhauerei.

Besonders fatal war, daß überall wo Michelangelo erschien, die rohe That neu aufgewärmt wurde. Die Entstellung seiner Züge (dergleichen übrigens heutige Chirurgen beseitigen können), diese für einen Bildhauer besonders empfindliche Verunstaltung erweckte bei jedem ihm persönlich Nahetretenden Abscheu gegen den Urheber. Wo immer der zum gefeierten Meister aufsteigende Buonarroti gekannt, verehrt wurde, vernahm man auch den Namen Torrigiano, er hängt ihm an, wie Judas Ischariot dem Herrn. Und überall wo ihn sein Wanderleben hinbrachte, erfuhr man, was ihn von Florenz vertrieben hatte. Wie unerträglich muß sich dieser Zustand gestaltet haben! Um frei zu atmen, unter dem Eindruck, daß es mit seiner Kunstcarriere zu Ende sei, wird er Soldat. Aber das Talent meldet sich gebieterisch: da sucht er endlich eine Stätte der Wirksamkeit im Ausland.

Aber was hatte er denn eigentlich verbrochen, um die Wanderung durch die Jahrhunderte in diesem *sambenito* zu verdienen? Jener Faustschlag war doch nur die augenblickliche Aufwallung eines heißblütigen Jünglings, also ein Zufall. Hätte er z. B. eine weniger verletzliche und augenfällige Körperstelle getroffen, man würde diese Atelierscene nach Jahresfrist vergessen haben. Aber es liegt in unserem psychischen Mechanismus, sobald der Affect hineinspielt, die zufällige Wirkung in ihre Ursächlichkeit als Dolus zurückzuverlegen. Der Bildhauer Guillaume hat das Mißverhältnis von Schuld und Strafe gefühlt, er glaubt annehmen zu müssen, daß man in Florenz Grund hatte, mehr als Zufall vorauszusetzen — *plutôt un coup de haine qu'un malheur*. Aber dafür läßt sich doch kein solides Indicium beibringen. Genug, wer immer den späteren Michelangelo mit seiner platten Nase sah, empfand unwillkürlich den Insult wie verübt, nicht an einem fünfzehnjährigen Knaben, sondern an dem verehrten Meister; obwohl doch kein Vernünftiger einen als Schulknabe empfangenen Schlag als Ehrenkränkung nachtragen wird.

Nüchtern, aber zutreffend hat die Sache Wilson aufgefaßt, auch sonst einer der Vernünftigsten unter denen, die über Michelangelo geschrieben haben. »Er war auf einen getroffen, der so hitzig und feurig war wie er selbst. Und Mäßigung der Rede und des Auftretens wäre nicht zu teuer erkauft gewesen, selbst auf Kosten eines gebrochenen Nasenbeins.« —

Nach der Verbannung aus Florenz begann für Torrigiano eine lange, stürmische Zeit. Aus den Notizen, die Vasari sammeln konnte, sieht man, wie das Leben des Zwanzigjährigen nun zwischen Atelier und Feldlager verläuft. Er folgt den Fahnen des Duca Valentino in den Kriegen der Romagna (1493—1500). Zuerst scheint er sich nach Rom begeben zu haben, wo seit 1492 dem Pinturicchio von Papst Alexander die malerische

und decorative Ausstattung der neuen Papstresidenz, des von Nicolaus V am vaticanischen Hügel erbauten Palastes, anvertraut worden war (1495 vollendet). Er wäre mit dem Reliefschmuck der gewölbten Decken der Torre Borgia von »vergoldetem Stucco« beschäftigt gewesen. Für diese untergeordnete Arbeit wird er sich wenig erwärmt haben: die oft bizarren Motive des dortigen Ornamentstils gehören keineswegs zu den erfreulichsten der Renaissance. Dann dient er in dem Kampf zwischen Florenz und Pisa unter dem Condottiere Paolo Vitelli, der sich aber den Argwohn der Machthaber zuzieht und in Florenz enthauptet wird (1. Oktober 1499).

Nur von einer Arbeit erfährt man, in der er sich als Bildhauer zeigen konnte. Der Cardinal Piccolomini, ein Neffe des berühmten Papstes Aeneas Sylvius, hatte im Dom von Siena eine Capelle errichtet; der schöne marmorne Altaraufsatz, bereits 1485 von dem Lombarden Andrea Bregno ausgeführt, harrte noch der Marmorstatuen seiner Nischen. Torrigiano wurde hierfür gewonnen; eine Figur des hl. Franciscus hat er begonnen, aber unfertig im Stiche gelassen. Der Zufall wollte, daß dem alten Cardinal später für diese Statuen Michelangelo empfohlen wurde, der ihrer vier ausgeführt hat. Da muß ihn die Zumutung seltsam berührt haben, auch den skizzirten Marmor seines früheren Schulkameraden fertig zu machen. Der Contract appellirt eindringlich an seinen Edelmut: *per suo honore et cortesía et humanità.* Dieser Heilige ist im Dom von Siena zu sehen, vollendet bis auf die letzte Hand; aber es ist ein glattes, rundliches Mönchsgesicht, in dem niemand den Heiligen von Assisi erraten würde. Die Ausführung war also von Michelangelo keinen glücklichen Händen anvertraut worden. Und dies ist die einzige Sculptur Italiens, die den Namen Torrigiano trägt.

Als es nach des Papstes Tode mit den Borgia aus war, hat er sich wieder dem verbannten Pietro Medici genähert, dem Erstgeborenen seines ehemaligen Gönners, damals Haupt des Hauses. Dieser suchte im Anschluß an den König von Frankreich seine Wiederherstellung zu erzwingen. Torrigiano machte sich durch seine Bravour bemerklich, er erhielt den Grad eines Alfiere (Fähnrich), bei den Soldaten hieß er der *valente alfiere.* Er war mit in der Schlacht bei Gaeta, wo Gonsalvo de Cordoba die Franzosen vernichtete. Dieser größte Feldherr des Zeitalters, *Turcorum et Gallorum terror* heißt er in der Kuppelinschrift seiner Familienkirche in Granada, war es auch, der bald darauf in Neapel den Caesar Borgia überlistete und durch Abführung in spanische Gefangenschaft unschädlich machte. Pietro Medici aber fand bei einer Bootfahrt in den Fluten des Garigliano ein frühes Ende. So ist Torrigiano sein Unstern auch hier treu geblieben. Vasari weiß, daß die fehlgeschlagene Hoffnung auf den Grad eines Capitano ihm den Dienst verleidet habe.

Das Denkmal der Westminsterabtei

Nach jenem für das Haus Medici unheilvollen Tage fehlen die Nachrichten für ein volles Jahrzehnt, bis er im Jahre 1512 in London auftaucht, wohnhaft im Bezirk von St. Peter, Westminster. Wenn die Verbannung aus Florenz spätestens 1492 fiele (dem Todesjahre des Magnifico), seine Ankunft in England frühestens 1509, so hätte sein Wanderleben siebzehn Jahre gewährt. Eine weniger elastische Natur hätte dabei zweifellos Schaden gelitten: wer mit so tüchtigem und vielseitigen Können ausgerüstet auftritt, sobald er eine große Aufgabe an sicherer Stätte findet, der muß in all dem Tumult zielbewußt gelebt haben. Denn das Genie kann man nicht aufheben wie ein Capital, in der hohen Kunst gibt es nur Steigen oder Sinken.

König Heinrich VII hatte im zwanzigsten Jahre seiner Regierung, am 24. Januar 1503, den Grundstein gelegt zu einer Capelle am Ostende der Abtei vom Westminster, an der Stelle, wo in englischen Kirchen die Lady Chapel zu stehen pflegt; eine solche, von Heinrich III stammende Mariencapelle wurde damals niedergelegt. Er bestimmte sie im Testament vom 22. April 1509 als Ruhestätte für sich und seine Gemahlin Elisabeth von York. Inmitten jenes romantischen Zaubers des Tudorstils, als dessen Prachtstück *(orbis miraculum)* die Capelle gilt, unter diese phantastischen Fächer- und Stalaktitengewölbe der Capelle Heinrichs VII, wurde also der florentinische Flüchtling berufen, sein Renaissancedenkmal zu setzen, das erste modernen Stils in England. Und nie ist dort bezweifelt worden, daß es mit dieser Umgebung und ihren historischen Ideenverbindungen harmonire, auf deren Höhe stehe. Wie war es zugegangen, daß man ihm ein solches Nationalmonument anvertraute?

Die Empfehlung bei den Testamentsexekutoren verdankte Torrigiano ohne Zweifel fremden Kaufleuten und Bankhaltern; denn als Mitunterzeichner des Contracts vom 26. Oktober 1512 finden wir Namen von Italienern, merkwürdigerweise sind es nicht Florentiner: Benedetto Morvelli aus Lucca und seine Socii Giov. Campanarj und Giov. Battista Morvelli. Nach Vasari hatte er sich in diesen Kreisen durch kleine Arbeiten in Bronze und Marmor Credit verschafft. Das Instrument nennt ihn *de civitate Florencie pictorem.* Gebildete Italiener waren am Hofe Heinrichs VII gern gesehen; in Geschäften nach England gekommen, z. B. als päpstliche Collectoren, traten sie in nahe Beziehung zu dem Monarchen, als lateinische Secretäre, diplomatische Agenten und Oratoren, Vermittler humanistischer Bildung, Musiker; man hatte eine hohe Meinung von ihrer Geschicklichkeit und Intelligenz.

In der Folge wurde dann Wolsey sein Gönner; daß er seine Hauptstütze gewesen ist, erhellt aus einem Briefe (1518), dem einzigen schriftlichen Ueberbleibsel seiner Hand. Er bekennt, auf dem Cardinal allein beruhe

seine Existenz und Ehre: ohne ihn sehe er nur Unheil und Untergang vor sich[1]). In seinen Händen lag auch die Finanzirung des Unternehmens. Jene starken Ausdrücke (*calamitas*, *ruina*) sind keine Phrasen. Von allen Fremden waren die Italiener beim Volke am meisten verhaßt; Torrigiano selbst ist Zeuge eines blutig bestraften Aufruhrs des Londoner Pöbels gewesen (im Jahre 1517), wo die Quartiere der Flandrer und Franzosen geplündert wurden; die vorsichtigen Italiener hatten sich nur durch ihre gute Bewaffnung gerettet[2]). Seit dem XIII. Jahrhundert in geordneten Handelsverbindungen mit England, hatten sie den Plantagenets das Geld für ihre großen Kriege vorgeschossen und dafür zu Zeiten die Zölle und Einnahmen des Reichs in Pacht. Bekannt ist, daß unter Eduard III die Peruzzi und Bardi durch ihre englische Anleihe banquerott geworden waren.

Hierin lag eine Schwierigkeit seiner Stellung als leitender Meister. Denn er war ausschließlich auf englische Arbeiter angewiesen; schon die Sprache bildete hier ein Hindernis und noch mehr die gothischen Formen, in denen jene aufgewachsen waren. Auch der Plan des Denkmals war für einen Florentiner ungewöhnlich; in der toscanischen Renaissance sind Freigräber selten.

Diese Situation ist auch in dem Denkmal erkennbar: das Gitter ist noch im gothischen Stil; aber es war wohl schon fertig, als Torrigiano eintrat. In einem anderen Punkt ist er von der testamentarischen Vorschrift abgewichen: diese spricht von Tabernakeln für die Heiligenstatuetten, also gothischen Bilderhäuschen; an ihre Stelle setzte er Kränze, die auf paarweise Zusammenstellungen führten. Solche Kränze spielen in der Ornamentik der Borgiasäle eine Hauptrolle.

Indeß ist so gut wie sicher, daß das große Werk dem Italiener nicht ohne eine thatsächliche, glänzende Beglaubigung übertragen worden ist. Als man den Contract abschloß, stand wahrscheinlich schon im südlichen Seitenschiff der Capelle das Denkmal der Mutter des verstorbenen Königs, Margaret Beaufort, Gräfin von Richmond. Zwar fehlen die urkundlichen Zeugnisse über Entstehungszeit und Urheberschaft, aber die Uebereinstimmung in Plan und Stil gestattet an keinen anderen zu denken; hat man doch das königliche Denkmal »*a glorified version*« dieses mütterlichen genannt.

Kaum ein Vierteljahr war seit dem Tode des ersten Tudor verflossen, die Krönungs- und Vermählungsfeierlichkeiten seines achtzehnjährigen

---

[1]) Cum praecipue salus mea et honor in favore et auxilio Amplissime Dominitatis tuae consistant ... quibus si forem privatus non sine magno dedecore mea oriretur calamitas et ruina. Mitgeteilt in der trefflichen Abhandlung von ALFRED HIGGINS über florentinische Bildwerke in England; im Archäolog. Journal, London 1894, S. 199.

[2]) Erzählungen Torrigiano's von solchen Auftritten mögen Benvenuto (in seinem Geschmack colorirt) vorgeschwebt haben bei der bis zum Ueberdruß citirten Stelle: jener habe ihm beständig von seinem *braverie con quelle bestie di quegli Inghilesi* vorrenommirt.

Sohnes waren im Gange, da starb diese verehrte, kluge und thatkräftige Dame, deren Lebensgedanke die Verbindung ihres einzigen Sohnes mit der Erbin von York gewesen war, wie sie denn schon zur Zeit Richards III im Einverständnis mit der Witwe Eduards IV ihre Verlobung bewirkt



Denkmal der Margarete Gräfin von Richmond. Westminsterabtei

hatte. Ein volles Menschenalter hat sie dann auf die Krönung ihrer ehrgeizigen und patriotischen Wünsche zurückblicken können.

Auf der Tumba von schwarzem Marmor ruht die Bronzefigur der Greisin in langem Witwenmantel, zu ihren Füßen das Einhorn. Das magere Antlitz ist, ebenso wie die Hände, augenscheinlich peinlich genau nach Abformungen modellirt; aber der Eindruck ist doch derart, daß sie

Dean Stanley »die schönste und verehrungswürdigste Gestalt von allen, so die Westminsterabtei umschließt«, nennen konnte. Gesicht, Hände, die Kapuze sind schwarz patinirt, die Gewandung vergoldet.

Die Tumba ist geschmückt mit acht großen metallenen Wappenschildern englischer Arbeit, in schwarz marmornen Kränzen; die Langseiten gegliedert durch kannelirte Pilaster von Erz mit antikisirenden Capitälen. Dieser heraldische Prunk erinnert an die Bedeutung genealogischer Streitfragen in den großen Geschicken des Staats.

Die Gestalt erscheint umschlossen von einem Baldachin. Auch dieser war ein englischer Beitrag zu dem Werk des Fremden; er ist aber nicht intakt erhalten. Ueber dem Haupt sieht man ein Gehäuse von durchbrochenem Maßwerk, das zu den tragenden Pilastern in keinem Verhältnis steht. Diese wunderlichen Stützen, ruhend auf Consolen, sind in Absätzen mit sieben spitzbogigen Fensteröffnungen gegliedert, vergleichbar einem Campanile. Um das Gesims läuft eine lateinische Inschrift von Erasmus. —

Das königliche Denkmal hat eine eigentümliche Vorgeschichte. Anfangs hatte Heinrich VII das Schloß Windsor (die Lady Chapel) für den Ort seiner Ruhe bestimmt; damals war der Platz vor dem Hochaltar in Westminster für das Grab des letzten Lancaster, Heinrich VI, ausersehen, über dessen Heiligsprechung lange mit Rom verhandelt wurde. Er hatte bereits einen Meister gefunden; der Plan war gemacht und die Ausführung an einen Stab von Technikern verteilt. Auch dieser erste Entwurf stammte von einem Italiener: es ist der aus Kirchen Modenas wohlbekannte Guido Mazzoni, genannt Paganino, in England Pageny. König Karl VIII von Frankreich hatte ihn in Neapel entdeckt und mit nach Paris genommen (1495), zum Ritter geschlagen und mit seinem Grabmonument in St. Denis betraut. Erst 1516 ist er nach Italien zurückgekehrt.

Das Denkmal Karls VIII, in der Revolutionszeit zerstört[1]), hatte die in Frankreich und Burgund beliebte Form der durchbrochenen Tumba mit der Doppeldarstellung des Verstorbenen, auf der Deckplatte knieend vor dem Betpult mit Krone und Bibel; unten am Boden ausgestreckt als entkleidete Leiche. Dieser seltsame Gebrauch ist dort durch das ganze XVI. Jahrhundert, bis auf die letzten Valois, bewahrt worden. Also die Gestalt des Königs oben umgeben von vier knieenden Engelgestalten, Wappenschilder von Frankreich und Jerusalem haltend; an den Seitenflächen gereiht Statuetten allegorischen Charakters, in runden Blenden *(enfoncements ronds)*.

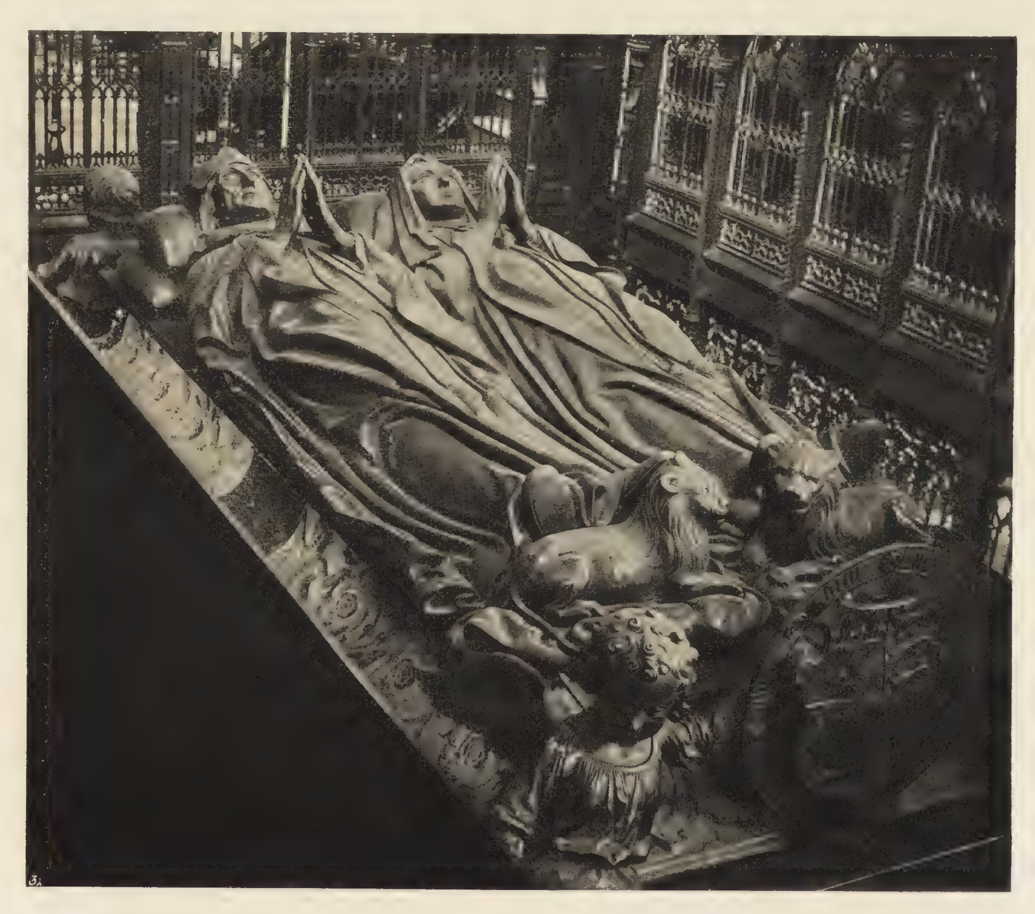
Nun hat sich ein Papier mit dem Kostenüberschlag des englischen Denkmals vom Jahre 1509[2]) erhalten, aus dem hervorgeht, daß jene

---

1) Eine kleine Zeichnung ist erhalten in FÉLIBIENS Histoire de l'Abbaye Royale de St-Denis, Paris 1706, S. 550.

2) Calendar of State papers. Henry VIII, I, Nr. 775, S. 109. Heinrich VIII hat darauf geschrieben: A remembrance of certain names and prieces for making of a tomb.

Tumba Karls VIII dem Könige als Muster der seinigen vorgeschwebt hat, ja, daß er Mazzoni eine Nachbildung derselben aufgetragen hatte. Die Abweichungen beziehen sich bloß auf die dargestellten Personen; die Form ist genau dieselbe. Auch hier kniet der König allein, zwischen vier Lords, die an die Stelle jener heraldischen Engel treten sollten. Näheres über das Königsbild läßt sich vielleicht vermuten nach der Beschreibung einer



Denkmal Heinrichs VII und der Elisabeth von York. Westminsterabtei

anderen, ebenfalls knieenden Figur, die er im Testament für den Schrein Eduard des Bekenners bestimmt hatte. Es war ein mit Goldblech überzogenes Holzbild: der Monarch im Harnisch, mit den emaillirten Wappen von England und Frankreich, hält in der Hand die Krone, »die ihm Gott durch den Sieg über seine Feinde, in seinem ersten Feldzuge verliehen«. Es stand in jenem zerstörten Denkmal wahrscheinlich zwischen den Goldstatuen Edwards und des Evangelisten Johannes. — An die Stelle der allegorischen Frauen setzte er seine zehn Schutzpatrone. Die Ausführung

dieses Mazzonischen Modells war einem Master Esterfelde übertragen; im Jahre 1509 ist es so weit gefördert, daß die Vollendung in $1^1/_2$ Jahren in Aussicht gestellt werden konnte. Bei der Verlegung von Windsor nach Westminster sind die fertigen Stücke dahin übergeführt worden. Man vermutet, daß das jetzige gothische Gitter von Esterfelde stamme.

Was den König auf jenen Italiener und auf das Grabmal Karls VIII mit seiner in England unerhörten Anordnung gebracht hat, ist nicht be-



König Heinrich VII. Detail vom Denkmal, Westminsterabtei

kannt. Wohl aber liegt die Vermutung nahe, daß zu jener Zeit, in Windsor, von dem Denkmal in St. Denis gesprochen worden ist. Neben diesem, am Pfeiler des Chors, war ein Epitaph, eine vergoldete Kupfertafel angebracht, wo unter den Thaten des Verewigten, außer dem Abenteuer von Neapel und der Angliederung der Bretagne, auch die dem Herzog von Richmond beim Kampf um das Scepter Britanniens gewährte Hilfe nicht vergessen wurde:

Cepit et Henricus regno depulsus avito
Bellata auspiciis sceptra Britanna tuis —

Mit demselben Karl als Prinz war Elisabeth von York einst verlobt gewesen; sie hatte den Titel Dauphineß geführt. Es war Karls VIII

Schwester, Anna de Beaujeu, damals während der Minderjährigkeit Regentin, die den aus seinem bretagnischen Asyl vor den Nachstellungen Richards III nach Frankreich geflüchteten Herzog in Paris gastlich aufgenommen, die Vorbereitung seines kühnen Unternehmens ermöglicht und gefördert hatte. —

Nach der aus jener Urkunde ersichtlichen Organisation der Arbeit wurde diese an acht Meister, alles Londoner, verteilt. Nach dem Modell



Elisabeth von York. Detail vom Denkmal, Westminsterabtei

(patrone) des Master Pageny sollten die königlichen *masons* Robert Vertue, Robert Jenyns und John Lebons die Aufmauerung der Tumba in weißem und schwarzem Marmor besorgen (£ 80); der Bildhauer Lawrence Ymbar (*carver*, so wird später auch Torrigiano genannt) stellt die Holzmodelle der 19 Figuren her (£ 64); der Erzgießer Humphrey Walker besorgt Guß und Ciselirung (*repairing*, £ 604); der Kupferschmied Nicholas Ewen die Vergoldung (£ 410) und die Maler John Bell und John Maynard (dies ist der einzige nichtenglische Name) die Bemalung (£ 40). Zusammen, mit den Kosten des Marmors, £ 1257 6 s 8 d. Im Contract mit Torrigiano wurden dann £ 1500 stipulirt. —

Dieser zwischen Heinrich VII und Mazzoni verabredete Entwurf ist nun aber in letzter Stunde, alsbald nach dem Tode des Königs, auf-

gegeben worden, und zwar, wie berichtet wird, weil er dem Nachfolger, Heinrich VIII, mißfiel. Schwerlich aus ästhetischen Bedenken. Ueber die Motive könnte uns nur der neue Entwurf Licht geben, derselbe über den nahezu drei Jahre später mit dem andern Italiener der Contract abgeschlossen wurde. Es traf sich also glücklich, daß gerade in diesem Zeitpunkt Torrigiano in England erschienen war.

Der Entwurf Mazzonis wich von den üblichen Formen der Königsgräber in Westminsterabtei erheblich ab, besonders in der doppelten Vorführung der Verstorbenen. Der neue kehrte zu der geschlossenen altarartigen Tumba zurück. Aber der Hauptanstoß Heinrichs VIII lag wohl nicht in der Form.

Der König erschien hoch oben knieend zwischen seinen Vasallen, ohne die Königin; nur innerhalb der Tumba, in der Leichengruppe zwischen den Tabernakeln, war sie ihm gesellt[1]). Weshalb diese seltsame Zurücksetzung? Sie war ja die legitime Erbin der Krone; von Rechts wegen hätte diese der Herzog von Richmond als Gemahl erhalten müssen. Er verdankte seinen Erfolg als Prätendent gegenüber dem Hause York der weitverbreiteten Sehnsucht der Nation nach dem von der Vereinigung der beiden Rosen erhofften Frieden. Die Ansprüche des Hauses Lancaster waren überhaupt zweifelhaft, aber ebenso zweifelhaft schienen Heinrich Tudors Ansprüche als Erbe dieses Hauses. Diese gründeten sich auf die Abkunft seiner Mutter, der Tochter des Herzogs John von Somerset, eines illegitimen Enkels des John von Gaunt, Herzogs von Lancaster (seit 1362). Erst seit dem Verschwinden aller berechtigten Sprossen dieses Hauses hatte sich die Partei dem Herzog von Richmond zugewandt.

Aber dieser wehrte sich hartnäckig gegen die Rolle des Herzog-Gemahls; er ist bedacht, jeden Schein der Teilung der Souveränität mit Elisabeth fernzuhalten. Er verschiebt die Vermählung bis nach seiner Krönung und Anerkennung durchs Parlament, das ihm seinen bezüglichen Wunsch zu erkennen gab; er bemüht sich auch um die Anerkennung Papst Innozenz' VIII. Aus der langen Zeit seiner Verbannung und Verfolgung (seit seinem fünften Jahre) bewahrte er eine tiefe Antipathie gegen die Anhänger des Hauses York, die er stets als Feinde behandelte; diese Antipathie hat sogar sein eheliches Glück vergiftet, an der Seite einer tugendhaften, liebenswürdigen und geduldigen Gattin.

Diese Obsession des alten Factionshasses nun scheint diesen verschlossenen, zähen und argwöhnischen Charakter auch noch nach ihrem

---

[1]) Dies ergiebt sich mit Gewißheit aus jener Urkunde vom 26. December 1509: The Imager says, that the two images lying on the tomb and the king's image kneeling on the tomb are worth, if perfectly done, 8 £ each image. — Und ferner: That Drawswerd Sheriff of York, says, that the two images, lying *in* and the king's image kneeling *on* the tomb, he would deliver ready wrought, etc.

Tode verfolgt zu haben; er wollte auf dem Denkmal allein als lebender Herrscher gesehen werden.

Aber diese Zurücksetzung der echten Erbin der Krone, die nur aus Güte die *crown-matrimonial* sich hatte gefallen lassen, mußte allen Eingeweihten und am meisten ohne Zweifel ihrem Sohn Heinrich VIII empörend erscheinen. Und die Aenderung kann diesem nur gedankt werden. Denn der hohe, populäre und geschichtliche Assoziationswert des Denkmals, als Symbol der Versöhnung und des Friedens nach fast hundertjährigem Bürgerkrieg, ist erst dadurch hineingekommen. Wer gedächte hier nicht der feierlichen Worte, die noch hundert Jahre später der größte Dichter dem siegreichen Richmond nach der Schlacht bei Bosworth in den Mund legt, als Ausdruck des erhofften Anbruchs einer neuen Aera von Frieden und Glück:

Und dann, worauf das Sacrament wir nahmen,
Vereinen wir die weiß' und rote Rose.
Der Himmel lächle diesem schönen Bund,
Der lang auf ihre Feindschaft hat gezürnt!
Wer wär Verräter g'nug und spräch' nicht Amen?
England war lang im Wahnsinn, schlug sich selbst:
Der Bruder, blind, vergoß der Bruders Blut;
Der Vater würgte rasch den eignen Sohn;
Der Sohn, gedrungen, ward des Vaters Schlächter;
All dies entzweiten York und Lancaster,
Entzweiet selbst in greulicher Entzweiung. —
Nun mögen Richmond und Elisabeth,
Die echten Erben jedes Königshauses,
Durch Gottes schöne Fügung sich vereinen!
Mög' ihr Geschlecht (wenn es dein Will' ist Gott!)
Die Folgezeit mit mildem Frieden segnen,
Mit lachendem Gedeihn und heitern Tagen!
Zerbrich der Bösen Macht, gnäd'ger Gott,
Die diese Tage möchten wiederbringen,
Daß England weinen müßt' in Strömen Bluts! . . .

Das Denkmal der Westminsterabtei nun, genauer: die Entdeckung seiner Urheberschaft nach langer Vergessenheit hat Torrigiano's Namen aus dem Dunkel gezogen, bei der Nachwelt gerettet. Vasari wußte nur von *infinite cose* zu berichten, die er in England ausgeführt. Noch der Kanzler Bacon in seinem Leben Heinrichs VII, erschienen 1621, sagte von ihm bloß: »Dort liegt er bestattet, in einem der stolzesten und prächtigsten Grabmäler Europas,[1]) reicher im Tode, als er einst in seinen Palästen zu Richmond gelebt hätte. Ich wünschte nur, er möchte auch in diesem Monument seines Nachruhms (der Biographie) so erscheinen.«

Wer sich Torrigiano's Persönlichkeit nach der Literatur ausgemalt hat und nun vor dies Werk hintritt, wird kaum seinen Augen trauen.

---

[1]) One of the stateliest and daintiest tombs in Europe.

Er fragt sich vielleicht, ob bei dieser Geschichte nicht eine Mystifikation im Spiele sei. Der *uomo bestiale e superbo* Ascanio Condivi's, der »brutale Raufbold« und Bravo[1]), der Abenteurer, der seine besten Jahre als Soldat der Fortuna unter den Fahnen welscher Condottieri und Prätendenten hingestürmt (in einer französischen »Geschichte der Kunst der Renaissance« figurirt er als Exempel der angeblichen Neigung der Renaissance zu Rachsucht und Selbstmord): er richtet sich vor uns auf mit einem Monumentalwerk von höchster Durchbildung, würdig der palmenreichsten Tage toscanischer Kunst. Keine Spur stürmischen Wesens, falsch genialischer Willkür. Der »rohe Mensch« (H. Grimm) hat in Elisabeth von York ein echtes Idealbild edler königlicher Weiblichkeit getroffen. »Die Verzweiflung kommender Nachahmer« nannte es ein Kirchenhistoriker (Fuller) aus der Zeit des Commonwealth (1655). »Wenn jedes Zeugnis über ihn fehlte,« sagt der Archäologe John Carter (1780), »dies Werk allein würde ihn berechtigen zur höchsten Schätzung und Verehrung bei allen Richtern und Freunden der Kunst.«

Der Wanderer durch die Abtei erblickt hinter dem Denkmal im Fußboden Platten mit dem Namen des größten Herrschers, den England besessen hat. Die Gruft Oliver Cromwells und der Seinen wurde unter Carl II Stuart im Jahre 1661 aufgebrochen, die Leichen nach Tyburn geschleift, an den Galgen gehängt, enthauptet und verbrannt. Darauf spielt ein Wort an, das von Thomas Carlyle's Wiederherstellung seiner geschichtlichen Wahrheit rühmt, er habe den Protektor von dem Galgen herabgenommen, an dem er zwei Jahrhunderte gehangen. Beinahe könnte man dort in Versuchung kommen, dieses Gleichnis auf Torrigiano zu übertragen.

Das Denkmal verdankt seinen zu allen Zeiten bezeugten (leider durch das hohe Gitter etwas gehemmten) Eindruck einer Harmonie mannigfacher figürlicher und ornamentaler Elemente, wobei auch die Wirkung des dreifachen Materials, vergoldete Bronze, schwarzer und weißer Marmor (dieser in Basis und Hohlkehle) nicht zu übersehen ist. Aber was es über viele seinesgleichen erhebt, sind die Köpfe des Königspaars, gleichsam die Seele dieses complicierten Gebildes! Und doch hatte dem Künstler hier der Eindruck und die Erinnerung des Lebens gefehlt![2])

Es waren Leichenmasken vorhanden und danach wohl bereits Versuche der Modellirung gemacht. Paganino hatte nur das Modell des Ganzen geliefert; die Modelle der Figuren waren ja dem Engländer Lorenz Ymbar übertragen worden. Diesen Abgüssen verdanken die Köpfe

---

[1]) Ein Artikel »*Sculptor and Bravo*« erschien 1886 im Magazine of Art.

[2]) Ein Steinkopf von verzerrtem Ausdruck, angeblich ein Modell des sterbenden Königs *(in the agony of death)*, einst im Besitz von Horace Walpole auf seinem Landsitz Strawberry Hill (jetzt im Besitz des Herzogs von Northumberland), bezeichnet *Torregiani opus A.º MDIX*, ist eine Phantasieschöpfung. Gestochen in Carter's Specimens, London 1780, Tafel LXIX.

ihre Porträtwahrheit. Aber es ist kein Rest in diesen lebendigen Zügen von der Starrheit der Todtenmaske. Auch die im Gebet erhobenen Hände galten stets bei Künstlern als Vorbilder eingehender naturwahrer Modellirung, bis auf die feinen Hautfalten und Venen. Sie wirken wie Abformungen nach dem Leben [1]).

Bei dem im zweiundfünfzigsten Jahre verstorbenen König erinnert man sich, daß er früh gealtert war. Im Charakter gemahnt er an Humanistenköpfe, jemand dachte an Erasmus; dazu paßt das Barett; Stanley fand in ihm etwas vom *churchman*. Vergleicht man das nüchterne, wohl authentische Bildnis in der National Portrait Gallery, dies abgezehrte Antlitz mit dem lauernden Blick der kleinen stechenden Augen, den dünnen, festgeschlossenen Lippen, so wird man abmessen können, wie der Italiener die Züge des Begründers der Tudormonarchie umstilisirt hat. Immerhin wird man auch in seinem edlen Kopf den verschlagenen, zähen Politiker, den genauen, bis zum Geiz sparsamen Finanzmann von frugalen Lebensgewohnheiten nicht verkennen.

Die Königin erscheint neben ihm wie eine Tochter; sie hat nur 37 Jahre erreicht (geb. 11. Februar 1466, gest. 1503). Sie wird zu den Schönheiten auf englischem Throne gezählt; ihre Mutter Elisabeth Woodville hatte einst Eduard IV durch ihre Reize berückt. Ihr Wuchs war majestätisch (5′ 6″), doch war der König noch größer, was hier auch erkennbar ist. Ihre Gestalt tritt uns entgegen in dem Gemälde Holbeins, das nur als Carton und in Copien erhalten ist (z. B. in Hamptoncourt).

Wer könnte diese Züge ohne Bewegung betrachten! Die reinen, harmonischen Linien stehen in Einklang mit dem Ausdruck von Sanftmut, Güte und Dulden. So könnte man sich Cordelia vorstellen; ihre Stimme wird nicht anders geklungen haben: *her voice was ever soft, gentle and low*. Mit einigen *ritocchi* hätte der Meister daraus eine Dolorosa machen können.

Man gedenkt der furchtbaren Familiengeschichte, der peinlichen, schreckhaften Vorgänge, die sie in den Jahren Richards III erlebt und vor denen sie gebebt. Aber auch ihre achtzehn Jahre auf dem Thron waren eine Schule der Geduld. Sie konnte mit ihrer Mutter sagen: Ich habe wenig Freud' auf Englands Thron. Sie war des Königs guter Genius, der ihr übrigens nie untreu gewesen ist. Die abstoßenden Härten seines Wesens traten stärker nach ihrem Tode hervor.

Der Eindruck der Gestalten wird erhöht durch die feierliche Einfachheit der Draperie; die weiten, bis zu den Füßen herabwallenden Mäntel, aus denen nur die Hände hervorragen. Attribute und Pomp der Majestät sind ausgeschlossen. —

Die Gruppen der Heiligen in den sechs Kränzen an beiden Langseiten der Tumba, mühsam zu sehen, fanden bisher wenig Beachtung.

---

[1]) W. Hazlitt, Essays on the Fine Arts, 1873, S. 289.

Der letzte Wille des alten Herrn macht diese seine zehn Patrone *(myne accustomed avowries)* genau namhaft. Er nennt: St. Michael, die beiden Johannes, St. Georg von England, St. Antonius, König Edward, St. Vincent, die Heiligen Magdalena und Barbara. Als dann die Tabernakel des ersten Plans durch Kränze ersetzt wurden, mußten noch zwei hinzugefügt werden, man wählte die Madonna und St. Christoph.

Diese ihm übergebenen kirchlichen Namen wollte der Bildner nun mit allen ihm zu Gebote stehenden Mitteln lebendig machen. Nicht bloß durch Attribute und Costüm, Physiognomie und Action hat er sie erschöpfend charakterisirt; er will die zufällig entstandenen Paare zu bewegten Gruppen gestalten, indem er sie in den Rapport einer Situation versetzt: hier kommt der Realist in ihm zu Tage. Gewiß erinnerte er sich der Thüren von S. Lorenzo in Florenz; verglichen mit Donatello haben die seinen den Vorzug der Mannigfaltigkeit, schon durch Einführung der Frauen; mit dem bloßen Componiren wechselnder, oft spielender oder nichtssagender Acte war es ihm nicht gethan. Seine Freude an diesen Figuren bezeugt die fleißige Ciselirung, in Mienenspiel, Extremitäten und mannigfaltiger Gewandung. Es fehlt sogar etwas Humor nicht. Der alte Soldat verrät sich in der sachkundig exakten Ausrüstung streitbarer Heiligen und Erzengel, ihrem strengen, ja grimmigen Gebahren. Der Patron Englands, bei dem er die Pose Donatello's nicht umgehen kann, gebärdet sich keineswegs vertrauenerweckend; St. Georgs Genosse, der Abt Antonius (der Rüssel seines Tieres sieht hinter der Kutte hervor) naht ihm mit angstvoll erhobenen Händen, Schutz flehend gegen die ihn bedrängenden Gespenster. Auch die Majestät des hl. Edward des Bekenners ist etwas drohend geraten: die Rechte hält den berühmten Ring, den er einst dem Bettler als Almosen gab; der Bettler war der Evangelist Johannes. Diesen unschätzbaren Ring zeigt er dem hl. Vinzenz Ferrer, der nach England kommen soll: der erste Lancaster, Heinrich IV, hatte ihn berufen; er hält die Bibel, mit der er England durchzog. Bei den Frauen erkennt man Studien antiker Gewandstatuen; hier waltet das Motiv beschaulicher Vertiefung: Magdalena scheint sich der hl. Barbara vorzustellen; die hl. Anna ist in eine Stelle der Heiligen Schrift versenkt. Die Madonna wurde mit dem hl. Michael als Seelenwäger verbunden. Er erhebt die Rechte, den Weg ihrer Himmelfahrt weisend. Sie reicht ihm das Kind: Die Legende schilderte ihn als besonderen Freund dieses Kindes, wofür er dann zum Oberrichter des Reiches Gottes erhoben und mit den Insignien des Schwertes und der Wage belehnt worden sei.

Zu Häupten und Füßen der Herrscher reihen sich sitzende Engelpaare, in gegürteten Röckchen, als Wappenhalter; echt florentinische Gestalten von liebenswürdig kindlichem Ernst, wie ihn nur jenes begnadigte Geschlecht zu treffen wußte. In den äußeren Händen hielten sie einst Fähnchen und Embleme: Schwert und Wage. Ein drittes Paar nackter Putten flankirt

das Wappen an der Fußseite der Tumba. Die Kopfseite prangt mit einer mächtigen Tudorrose, zwischen Drache und Windspiel.

Die Ornamentik ist im edelsten Geschmack der Renaissance: man beachte die Akanthuswelle der Hohlkehle von weißem Marmor, und die Fragmente des verschwundenen Altars an dem von Dean Stanley an der Westseite errichteten Nachtmahltisch.

Hiermit ist jedoch der figürliche Schmuck des Monuments noch nicht zu Ende. Auch an der Außenseite, an dem von englischen Meistern hergestellten Gitter waren reiche gothische Nischen für Statuetten vorgesehen — in zwei Ordnungen, an den vier Ecken und an den Gewänden der beiden Thüren, im ganzen vierundzwanzig. Nur sechs von diesen Bronzefiguren haben an der ungeschützten Stelle die Stürme der Zeiten überdauert. Deutlich bezeichnet sind: ein jugendlicher Evangelist Johannes mit dem Kelch[1]); St. Georg in Panzer und Visirhelm, den Drachen zu Füßen; der Apostel Jakobus mit einer merkwürdigen Pilgertasche; ein Greis, an dessen Mantel ein mächtiger Kopf (in Flachrelief) erscheint, vielleicht der hl. Dionysius. Diese Statuetten wurden von Torrigiano modellirt, aber die Ausführung ist handwerksmäßig; besser sind die Gesichter. —

Parallelen zu dem Denkmal Torrigiano's, in England ein Unicum ohne Zusammenhang mit früherem, darf man auch im Vaterland des Künstlers nicht suchen. Aber wer denkt hier nicht an die fast genau gleichzeitige fürstliche Grabkirche im südöstlichen Frankreich: die Kirche St. Nicolas zu Brou, die Schöpfung Margarethens von Oesterreich? Das Testament der Tochter Kaiser Maximilians fällt in das Todesjahr Heinrichs VII, die Grundsteinlegung der Kirche ein Jahr vor dem Abschluß des Londoner Contractes (1511). Und dies Prachtwerk des französischen Flamboyantstils, auch ein letzter Ausklang des erlöschenden Mittelalters, darf wohl mit der Capelle Heinrichs VII verglichen werden. Beide Tempel waren nur der Schrein für die Grabmäler. Ein Unterschied fällt auf: das burgundische Denkmal steht stilistisch im Einklang mit dem Bauwerk, das englische in schroffem Gegensatz. Aber diese Differenz ist doch nur eine halbe: die florentinischen Formen Torrigiano's sind nur Gewand: seine Aufgabe war die Uebersetzung eines nordisch mittelalterlichen Textes in sein südliches Idiom; wie S. Eustache in Paris eine gothische Kathedrale ist in der Maske der Renaissance. Das Freigrab des Herzogs Philibert, in der Mitte des Choreingangs, die ruhende Gestalt umgeben von den trauernden und betenden Engelpaaren mit Wappen und Epitaph, Helm und Streitaxt, die Seiten der offenen Tumba mit den tabernakelartigen Pfeilerpaaren ihrer Heiligenstatuetten, der schwarze und weiße Marmor, alle diese Züge sind in dem Denkmal des englischen Königs wiederholt;

[1]) Eine Abbildung dieser Statuette findet sich in dem Prachtwerke: Westminster Abbey, historically described by H. J. Feasey, London 1899.

und im ersten Entwurf Mazzonis fehlte ja auch die Gestalt des Todten in der Tumba nicht, die dann Torrigiano beseitigte.

Der Florentiner hatte in dem königlichen Denkmal den Engländern wohl am meisten als Porträtbildner imponirt: hier war seine Ueberlegenheit, verglichen mit allem was man in der Westminsterabtei damals sah, unverkennbar. So kam es, daß sein Talent in nahestehenden Kreisen von dieser Seite in Anspruch genommen wurde. Hohe Kronbeamte, mit denen



Detail vom Denkmal des Dr. John Young

er als Testamentsexekutoren in amtliche Berührung gekommen ist, haben Denkmäler und Bildnisse von seiner Hand bekommen.

Von jeher bekannt war das Nischengrabmal des Dr. John Yong, königlichen Archivars, einst in der Capelle *(Rolls Chapel)*, jetzt im Museum des Staatsarchivs *(Public Record Office)* in Chancery Lane; datirt 1516. Der Doctor ist schon bei der Grundsteinlegung der Capelle in Westminster zugegen gewesen. Die Figuren sind von bemaltem Thon. Ueber dem Steinsarkophag mit der liegenden Statue erscheint in der Lünette das Brustbild Christi zwischen zwei Cherubs auf Wolken schwebend, eine Anordnung ähnlich der in Matteo Cividale's Grabmal des hl. Romanus in Lucca (1490), nur daß Christus sich da in Halbfigur, als Ecce Homo, zeigt. Kürzlich hat der Director des Wallace-Museums, Claude Phillips, dort eine marmorne

Variante dieses Christuskopfs entdeckt[1]). Auch der schöne Rahmen, Akanthus mit der Tudorrose, ist in seinem Stil. Das Antlitz ist abweichend von der Art der Renaissance in seiner altertümlich symmetrischen Kälte, man bemerkt die Strenge der vertikalen Stirnfalten. Dieses Marmorrund ist der Rest eines untergegangenen Denkmals.

Man hat neuerdings ein Medaillonrelief von Bronce entdeckt, nach dem das Rund umschließenden *collar* eines Ritters vom Hosenbandorden.



Detail vom Denkmal des Dr. John Young

Es stellt eine namhafte Person am Hofe dreier englischen Könige dar: Sir Thomas Lovell (gest. 1524), Kanzler und Sprecher des Hauses der Gemeinen, für den Torrigiano ein Marmorgrabmal in Holywell Nunnery ausgeführt hatte. Das Medaillon befand sich einst über dem Thorbogen seines Landsitzes in Norfolk, East Herling Manor, wanderte in die Angersteinsammlung und erhielt schließlich einen Ehrenplatz über der Gräfin von Richmond in Westminster. Ein verschlagener Geschäftsmann, ein Charakter, der sich unter Regenten wie Richard III und den beiden Tudors behaupten konnte; die tiefe Wangenfalte gibt dem Profil einen Zug von Menschen-

[1]) A roundel by P. Torrigiano, by CLAUDE PHILLIPS; in The Art Journal, 1904, Januar.

verachtung. Seine Name klingt Lesern Shakespeare's nicht fremd. Zuerst erscheint er in König Richard III, recht zeitgemäß, wenn auch in seltsamer Situation für einen High Steward der Universitäten Oxford und Cambridge, bei dem Rat im Tower, wo der Herzog von Gloster ihm und Catesby die Execution des ahnungslos in die Falle gegangenen Lord Hastings aufträgt, den er zur Eile antreibt:

Come, come, despatch; 't is bootless to exclaim, —

um später dem Wütrich das Haupt des unglücklichen Edelmanns zu überreichen.

Dann aber zerfiel er mit Richard, ging in die Bretagne zum Grafen von Richmond und war mit in der Schlacht bei Bosworth. In König Heinrich VIII läßt der Poet ihn von einem oben am Schloßthor angeschlagenen Luxusgesetz berichten, mit humoristischer Beschreibung der Pariser Moden; im zweiten Act verabschiedet er sich von einem anderen Opfer tyrannischer Willkür, dem Herzog von Buckingham, auf dessen Wanderung vom Gerichtssaal zum Schafott[1]. —



Bronzemedaillon des Sir Thomas Lovell
Westminsterabtei

Das Denkmal in Westminster wurde erst im Jahre 1518 fertig; er hätte also sechs Jahre dazu gebraucht. Aber inzwischen war der König bereits auf neue Arbeiten für ihn verfallen. »Das beste an ihm,« meinte Heine, »war sein Sinn für plastische Kunst, und aus Vorliebe für das Schöne entstanden vielleicht seine schlimmsten Sympathien und Antipathien.« Wie gern hätten wir seine Züge in der Interpretation dieses Florentiners! Im Schloß Hamptoncourt sieht man über dem Kamin der Queen's Audience Chamber ein ihm zugeschriebenes Gipsmedaillon in hölzernem Renaissancerund. Eine italienische Arbeit, die seiner nicht unwürdig wäre; aber die

[1]) Theodore A. Cook, The Torrigiano Bronze. The Monthly Review. August 1903.

Züge weisen auf spätere Jahre. Das schöne Oelgemälde dort (Nr. 269), nach dem reformatorischen Zettel ins Jahr 1536 zu setzen, also wohl drei Lustren nach Torrigiano's Abreise, zeigt jugendlichere Züge, während jenes Relief dem in England oft wiederholten bärtigen Frontkopf Holbeins nahesteht. Ebensowenig kann er an der Broncebüste im Kensington-Museum Anteil haben.

Der König dachte also seinem Künstler keine Ruhe zu gönnen. Den in Verbindung mit dem Grabmal geplanten Altar für die Seelenmessen wollte er jetzt nach einem umfassenderen Entwurf ausgeführt sehen. Der Contract vom 11. März 1517 bezeichnet den 1. November 1519 als Termin der Aufstellung. Auch war er von dem Denkmal seiner Eltern so eingenommen, daß er dem Wunsch nicht widerstehen konnte, schon jetzt ein ähnliches, aber stattlicheres, sich selbst und der Königin Katharina zu sichern. Etwa ein Vierteil größer, sollte es in vier Jahren vollendet werden; der Contract vom 5. Januar 1518 bestimmte 2000 Pfund Honorar.

Für so umfangreiche Arbeiten nun glaubte Torrigiano nach den gemachten Erfahrungen die Heranziehung heimatlicher Kräfte nicht entbehren zu können, und so entstand der Gedanke einer Reise in die Heimat, die dann freilich für seine Zukunft verhängnisvoll wurde. Er richtete an den Cardinal ein Urlaubsgesuch zum Zwecke der Anwerbung von Gehilfen. Tausend Pfund waren ihm für den Altar in Aussicht gestellt. Diese Summe hatte der König einem Kaufmann aus Lucca, des Künstlers Bürgen, auszahlen lassen; von ihm sollte er sie im Verlauf der Arbeit in Raten erhalten. Aber er wartete monatelang auf die Bewilligung des Urlaubs, und so entschloß er sich, die Reise heimlich anzutreten, *insalutato hospite*. Sie sah aus wie eine Flucht und wurde bei Hof auch so aufgefaßt.

Damals war es also, zu Anfang 1519, daß Torrigiano in Florenz bei Benvenuto erschien. Dieser lehnte freilich ab, aber anderwärts hatte er besseren Erfolg. Drei Contracte mit Florentiner Bildhauern und Malern sind neuerdings gefunden worden, datiert vom September und Oktober, sie sollen ihn $4\frac{1}{2}$ Jahre auf seinen Reisen begleiten, erhalten im ersten Jahre monatlich 3 Goldgulden usw. Auffallend ist, daß diese Kunstreisen sich auch nach Frankreich, Flandern und Deutschland erstrecken sollen. Er muß sich schon damals mit Plänen getragen haben, nach Erledigung des englischen Auftrages sein Glück in anderer Herren Länder zu versuchen.

Bald nach seinem Verschwinden aus London war ein Schreiben des dortigen Consuls der florentinischen Nation, Ricardo de' Ricasoli, an die Signoria (datirt den 18. Juni) eingetroffen, mit dem Zwecke, vor Torrigiano zu warnen. Man sei überzeugt, daß er fortgegangen sei in der Absicht, die übernommene, aber noch nicht angefangene Arbeit im Stich zu lassen und nicht wiederzukommen. —

Neuerdings hat Milanesi in dem unerschöpflichen Florentiner Archiv auch ein Document gefunden, demzufolge Torrigiano dort eine Witwe

hinterließ, Felice de' Mori, Tochter des Florentiners Piero de' Mori, die danach ihre Mitgift reclamirte. Er könnte die Ehe in diesen Jahren geschlossen haben, in einem Moment, wo er sich mit dem Gedanken einer gesicherten Zukunft am englischen Hofe befreundet hatte. Oder sollte er in jener Sturm- und Drangperiode um 1500 die Verwegenheit gehabt haben, sich ins Ehejoch zu begeben?

Denn es kann kaum ein Zweifel sein, obwohl schriftliche Zeugnisse fehlen, daß Torrigiano doch nach England zurückgekehrt ist. Einer der angeworbenen Künstler, der Maler Antonio, genannt Toto del Nunziata, ein Schüler des Ridolfo Ghirlandaio, erscheint bald hernach wirklich in England, als *sergeant painter* König Heinrichs. Und der Altar ist in diesen Jahren ausgeführt worden (bis 1522), im italienischen Stil, mit Bildwerken in der ihm geläufigen Terracotta und Marmorornamenten gleich denen am königlichen Denkmal. Der Altar existirt nicht mehr, er wurde nach Einführung der Reformation zu einem Grabmal Eduards VI, des letzten Tudors, umgestaltet, in der Revolutionszeit aber zerstört, durch Sir Robert Harlow. Ein Stich findet sich in Sandfords genealogischer Geschichte der Könige von England, 1653.

Es war ein Tabernakelaltar; der Baldachin von weißem Marmor, 9 Fuß hoch, ruhte auf vier prächtigen Broncesäulen mit reichen Basen von verschiedenfarbigem Marmor, die Altarplatte trugen viereckige Pfeiler von weißem Marmor, von denen sich zwei neuerdings wiedergefunden haben; sie wurden nebst dem Fragment eines reichen Frieses von Dean Stanley für die von ihm dort errichtete *Communion table* verwandt. Unter dem Altar sah man die Gestalt des entseelten Heilands in farbiger Terracotta, das Retabel zeigte ein Relief der Auferstehung und an der Rückseite noch die »Geburt«. Den Baldachin bekrönte das königliche Wappen, zwischen zwei knieenden Engeln, wahrscheinlich in Robbia'scher glasirter Terracotta.

Die spanische Reise

Auch dieser Erfolg so wenig wie das nun in Aussicht stehende Denkmal der regierenden Herrscher hat Torrigiano in England festzuhalten vermocht. Aber über die zweite Flucht — die letzte verhängnisvolle Etappe in seinem ruhelosen Leben — sind wir völlig im Dunkel, in betreff der Zeit, der Beweggründe und Umstände sowie ihres Eindrucks bei seinen Gönnern. Daß man ihn in Frieden ziehen gelassen, will uns nicht recht scheinen. Ihm ist gewiß nie wohl gewesen unter den Engländern: die Italiener im Auslande pflegen nicht mit ihrer Umgebung social zu verschmelzen. Ebensowenig verlautet etwas über die Fahrten, die er gemacht hat, bis er im fernen Süden wieder auftaucht. Nur dieses Reiseziel kann auf Vermutungen über seine Projecte und deren Veranlassung führen.

Es war kein Sprung ins Dunkel. Auf jener Reise in Welschland muß er von dem neuerdings entfachten Enthusiasmus der Spanier für Marmor-

denkmäler im neuen Stil vernommen haben. Seit der neapolitanischen Campagne des Gonsalvo de Cordoba war der Italianismus bei spanischen Generalen und Gesandten Mode geworden; die Aufträge dieser hochfahrenden Herren und ihr indisches Gold hatten bereits die Bildhauergenossenschaften Carraras und Genuas in Aufregung versetzt. Domenico Fancelli aus Settignano hatte am 15. Juli 1518 einen Contract für das Monument des großen Ximenes († 15. November 1517) in Alcalá unterzeichnet: da starb er zur Unzeit in Saragossa (21. April 1519). Der junge König Carl wollte seinen Eltern in Granada ein Denkmal errichten; am 15. Februar war er in Barcelona eingezogen.

Von dem allen mögen in Florenz Gerüchte zu Torrigiano's Ohren gedrungen sein. Daß im Laufe des Jahres 1520 bereits der Contract für diese Denkmäler in Barcelona mit einem spanischen Bildhauer abgeschlossen worden war, davon wird die Kunde kaum nach England gedrungen sein.

Wie mag er den Weg bis jenseits der Säulen des Herkules durchmessen haben? Wahrscheinlich von einem flandrischen Hafen aus durch das Biscayische Meer über Lissabon. Denn seit der Errichtung der portugiesischen Factorei in Antwerpen (1503) war dies eine lebhaft befahrene Handelsstraße nach dem Südwesten.

Für den spanischen Schlußakt in Torrigiano's Leben, die Jahre in Andalusien, haben sich keinerlei Documente gefunden; alles gründet sich auf das wenige was Vasari, wahrscheinlich aus dortigen Handelskreisen, direkt oder mittelbar erfahren konnte. Die spanischen Kunstschriftsteller des XVII. Jahrhunderts nennen ihn wohl, aber nur auf Anlaß Michelangelo's, Vasari nachschreibend. Selbst der Sevillaner Pacheco, dieser eifrige Sammler der Kunstdenkwürdigkeiten seiner Vaterstadt, schweigt über seine dortigen, von Vasari gerühmten Werke. Erst später hat man sie wiedererkannt: Palomino in seinem Museo pictorico (1724) gedenkt ihrer zuerst.

Man möchte glauben, mit Cean Bermudez, Torrigiano habe sich zuerst nach der Stadt gewandt, für die jenes kaiserliche Denkmal bestimmt war: Granada. Dort hätte er dann erfahren, daß es schon vergeben war. In der Capilla Real, wo es hinkommen sollte, waren im Jahre 1520 zwei Italiener mit Marmorarbeiten beschäftigt: ein Florentiner Francesco und Meister Martin aus Mailand[1]). Vergegenwärtigt man sich die dortigen Zustände, so sollte es scheinen, er hätte sich leicht eine seinem Ehrgeiz entsprechende Stellung schaffen können. Granada stand an der Schwelle seiner Glanzzeit: es sollte ein Centrum des »plateresken« Stils werden. Schon 1510 hatte Rodrigo de Mendoza für die Ausstattung seines Schlosses Calahorra in der Sierra Nevada eine Schar Lombarden in Genua anwerben lassen. Wenige Jahre später (1525) erschien hier Diego de Siloe, der Baumeister der Kathedrale, der ersten spanischen Kirche im neuen Stil. Aber was man Torrigiano früher dort zugeschrieben hat,

---

[1]) Manuel Gomez Moreno, Guia de Granada 1892, S. 286, 297.

z. B. die Statue der Caridad über der Tür des Capitelsaals, hat der Prüfung nicht standgehalten.

Jene Landsleute mögen ihm also geraten haben, sich nach Sevilla zu wenden, der reichsten Stadt Spaniens, dem Thor des transatlantischen Handels. Und ihr Rat erwies sich als vortrefflich. Leute wie er wurden dort mit offenen Armen aufgenommen. Es gab eine Colonie italienischer, besonders florentinischer Kaufleute und Bankiers; *Calle de Italianos* heißt noch die Straße nördlich der Kathedrale.

Ein interessanter Florentiner Bildhauer, Miguel, war seit Jahren in diesem Tempel beschäftigt. Zuerst berufen für das Grabmal des Erzbischofs Diego de Mendoza (gest. 1503), hatte er jetzt (1519) die Sculpturarbeiten für das Nordthor, einen prächtigen Rest der alten Moschee, unter Händen. Man sieht dort von ihm eine Verkündigung, zu ihren Seiten zwei imposante Statuen der Apostel Peter und Paul; darüber ein stürmisch bewegtes Relief der Tempelreinigung, in Terracotta.

Torrigiano mußte bald entdecken, daß die Nachfrage in Werken seiner Kunst viel lebhafter und verbreiteter sei als in England, wo sie kaum über den Bezirk des Hofes hinausreichte. Aber die Richtung war eine andere. Die spanische Kirche hat von jeher die Plastik eifrig gepflegt, wobei freilich mehr auf Beschäftigung der religiösen Phantasie im Geist schwärmerischer Devotion als auf Befriedigung anspruchsvoller Kunstkenner gesehen wurde. Daher bevorzugte man Thon und Holz, die in kürzerer Zeit ausdrucksvolle, umfangreiche Werke herzustellen gestatten. Terracotta war aber die Specialiät Torrigiano's.

Da Vasari von vielen, an mancherlei Orten zerstreuten Werken Torrigiano's berichtete, so hat man seit dem XVIII. Jahrhundert vielfach nach solchen gesucht, besonders in dem (1414 gegründeten) Hieronymiterkloster am Guadalquivir. Für dieses ausgedehnte, reiche und hochangesehene *Convento de Buena Vista* hatte er drei Werke geliefert, ein Crucifix, einen hl. Hieronymus und eine Madonna. Danach scheinen ihm im Schatten dieses heiligen Hauses mit seinen zahlreichen Patios noch einige Jahre glücklichen Schaffens beschieden gewesen zu sein. Ein beneidenswertes Asyl, von wo das Auge über einen Hain von Citronen und Cypressen nach dem Häusermeer der Stadt mit der überragenden Kathedrale hinschweift. Seit 1843 ist es Ruine.

Der Hieronymus hat seinen Namen dort lebendig erhalten. Er interessirte die Künstler durch die Tiefe anatomischen Wissens; dort, wo es bis spät im XVII. Jahrhundert keine Kunstschule gab, diente er für das Studium des Nackten als Akademie. Goya hatte sich auf einer Reise in Andalusien mit Begeisterung über diese Thonfigur ausgesprochen. Zweimal war er gekommen, hatte über eine Stunde dabei verweilt und sie im Gespräch mit Cean Bermudez das beste moderne Sculpturwerk Spaniens genannt. Die Mönche hatten diesen ihren Schatz zur Seite des Altars in einer mit Bäumen und Vögeln belebten Felsgrotte aufgestellt. Dann er-

richteten sie ihm ein Tabernakel aus Mahagoni, mit säulengetragener Kuppel; er sollte von allen Seiten studiert werden können, denn er giebt immer gute Ansichten. Die Franzosen brachten ihn in den Alcazar.

Es ist die auch von Leonardo behandelte Gestalt des Büßers, das er-



Der hl. Hieronymus. Museum zu Sevilla

hobene Kreuz von Baumästen in der Linken, die Rechte mit dem umklammerten Stein ausholend zum Schlag; doch ist die Action weniger heftig als bei Leonardo. Auch zeigt er uns den bußfertigen Kirchenvater nicht wie üblich in greisenhaftem Verfall: es ist ein edler, hagerer, langbärtiger Kopf; die strenge Musculatur, ohne Schwulst und Trockenheit, in Schwellungen und Streckungen der Function angemessen. Das lebensvolle Antlitz, es scheint Porträt — aus den matten Augen konnte man Ernst der Contemplation oder Schwärmerei herauslesen —, erbaute die Mönche; der plastische Wurf, der wohlberechnete Contrapost, das Ver-

ständnis des verschlungenen Gefüges von Form und Bewegung war für die Männer von Fach eine Offenbarung. Vasari erfuhr, daß ein alter Hausmeister *(dispensiero)* des Florentiner Hauses der Botti als Modell gedient hatte.

Noch mehr Aufsehen scheint seiner Zeit der Crucifixus von Terracotta gemacht zu haben, den Vasari das bewundertste Werk in ganz Spanien nennt und Palomino noch sah. Er hatte ihn für Buena Vista wiederholt; beide Werke sind verschollen.

Dagegen wurde neuerdings eine Madonna in bemalter Terracotta hervorgezogen, die jetzt im dortigen Museum neben dem Hieronymus aufgestellt ist. Die spanischen Schriftsteller des XVIII. Jahrhunderts kennen sie noch nicht; aber seit der Veröffentlichung in dem Prachtwerk *Museo Español de Antigüdades* Tom. IV, 1875 hat sie in weiten Kreisen die Aufmerksamkeit auf den Meister belebt. Herman Grimm machte sie den Eindruck eines »sehr lebendigen Werks, das in der Auffassung an Michelangelo erinnere«[1]). Das Motiv der hochthronenden, in Frontansicht, den Blick in die Tiefe gerichteten Gestalt erinnerte an die Madonna von Brügge[2]). Sie scheint sich huldvoll dem Verehrer zuzuwenden; eigentlich aber sieht sie nach dem Jesulein, dem sie eine kleine Kugel zeigt — ein Modell der Weltkugel —; das Kind betrachtet sie aufmerksam, doch ohne danach zu greifen.

Ein Kritiker hat gegen die Attribution dieser Terracotta den etwas billigen Einwand erhoben, es habe ja damals in Spanien nicht wenig treffliche Bildhauer gegeben, denen eine solche Statue zuzutrauen sei. Allein wer die gleichzeitigen Madonnenbilder eines Pedro Millan und die späteren eines Montañes dort gesehen hat, dem wird das unspanische Gepräge dieser Gruppe kaum entgehen. Sie alle haben einen Zug von Feierlichkeit bis zu schwermütigem Ernst, neben dem eine gewisse Kälte und das Genreartige des Motivs im Werk des Italieners auffällt, obwohl der Typus auf ein nationales Modell hinweist — in den gesenkten großen Augen und dem hohen Bogen der Brauen, dem vollen Mund, dem kurzen Kinn. Daß ihre beschuhten Füße sichtbar werden, der linke auf zwei Kissen gesetzt, ist in Spanien ungewöhnlich. Das Kind mit dem glatten, kurzen Haupthaar statt des Lockenkopfs ist modellartig. Wenn ein Anflug realistischer Nüchternheit und die vollkommen plastisch auf Hervortreten der Formen berechnete Durchbildung florentinische Schule verrät, so erkennt man in gewissen Details, in der conventionellen Behandlung der Haare, in den Falten am Saume des Kleides u. a. bestimmt Züge seiner Londoner Werke. Auch die schönen starken Hände erinnern an die Königstatuen in West-

[1]) Im Jahre 1756 sah die Statue der italienische Reisende Norberto Caimo; er schreibt: Un' eccellente statua di S. Girolamo formata di terra cotta dal grand' emulo del Buonaruota Torrigiano. Da qualunque lato rimirasi quella, si rimane quasi estatico. Lettere d'un Vago Italiano. Tom. III. Pittburgo 1764, S. 125.

[2]) Louis Viardot hatte den Einfall, die Madonna von Brügge könne von Torrigiano sein. Musées d'Espagne. Paris 1843, S. 323.

minster. Die Anzweiflung der Statue ist eben ein Exempel der so häufigen unkritischen Skepsis.

Von dieser Madonna existirt eine Wiederholung in carrarischem Marmor, deren Herkunft bis jetzt völlig dunkel ist. Sie steht in der Kirche der Uni-



Madonna. Terrakotte im Museum zu Sevilla

versidad (weiland *Casa profesa*), an dem Pfeiler zur Rechten des Presbyteriums, wahrscheinlich seit dem vorigen Jahrhundert, als einige der wertvollsten bei der Exclaustration obdachlos gewordenen Kunstwerke auf Antrieb des Canonicus Lopez Cepero in diese geräumige Cinquecentohalle gerettet wurden. Geist und Technik weisen auf italienische Hand. Im Linienadel, in dem fast kindlich jungfräulichen Wesen dünkt uns der feine Kopf madonnenhafter als das realistische Original; obwohl Copie, ist sie mehr aus einem Guß als jene die Modellstudien nicht ganz überwindende Terracotta.

Die Büste der Kaiserin

Auch ein nichtkirchliches Werk, diesmal ein fürstliches Porträt, hat er wahrscheinlich in Sevilla ausgeführt. Es ist freilich verschollen, giebt uns aber das biographische Datum, daß er doch einmal mit Kaiser Karl V in Berührung gekommen ist. Vielleicht seine letzte Arbeit nämlich war die Büste der jungen Kaiserin Isabella, der Tochter Emanuels von Portugal und der Maria von Castilien (geboren zu Lissabon am 24. October 1503). Dies erfährt man durch den einzigen zeitgenössischen Autor, der außer jenen drei Florentinern Torrigiano's gedacht hat, Francisco d'Hollanda, wohlbekannt aus den Gesprächen Michelangelos. »*Il fit en argile le portrait de l'Impératrice, que Dieu ait en sa sainte gloire.*«

Dieser vielgereiste Portugiese hatte sich eine Liste der Ersten, der Koryphäen in den Künsten zusammengestellt auf Grund seiner in Italien und Spanien gewonnenen Anschauungen. Graf Raczynski hat sie in seinem Buche in französischer Uebersetzung mitgeteilt (S. 56). Francisco nennt diese Ersten »Adler«, ein Terminus eigener Erfindung, »weil sie alle anderen weit hinter sich lassen und durch die Wolken zum Sonnenlicht hinaufdringen«. Oft nennt er nur einen Adler; wenn es mehrere sind, bringt er sie wohl in Rangordnung; nennt auch ihre Hauptwerke, als Beglaubigung. Hier erscheint nun Torrigiano, und zwar allein, als Adler in der Terracotta, *plastike*. In diesem Fache war unser Portugiese competent; als Thonplastiker hatte er einst seine Lehrjahre begonnen.

Die Notiz Francisco's mußte früher bedenklich scheinen. Denn die Vermählung des Kaisers mit der Prinzessin fällt ins Jahr 1526; aber nach der bisherigen Annahme war Torrigiano bereits 1522 verstorben. Auf der anderen Seite schien ein Irrtum Francisco's kaum denkbar, der ja ganz in der Lage war, über diesen Punkt unterrichtet zu sein. Er ist am portugiesischen Hofe geboren und aufgewachsen; sein Vater war ein angesehener Miniaturmaler und Official des Heroldamts. Er selbst war im Hause des Infanten D. Fernando erzogen worden (seit 1497). Und als er im Jahre 1537 seine große Tour antrat, hat er in Valladolid eben die dort residirende Kaiserin aufgesucht, der er wohl Briefe ihrer Schwägerin Eleonore, der Schwester Karls und dritten Gemahlin Emanuels zu überbringen hatte. Sie entließ ihn mit dem Auftrag, in Barcelona ein Porträt des Kaisers verstohlen *(de furtado)* für sie aufzunehmen.

Die einzige Möglichkeit, über jenen früheren chronologischen Widerspruch wegzukommen, bot die Annahme, daß er Isabella noch als Infantin modellirt habe, und nach Lissabon konnte er 1519 auf der Seereise von England oder Flandern nach Spanien gekommen sein. Nun aber weiß man seit 1879, daß Torrigiano noch bis zum Jahre 1528 in Sevilla gelebt hat. Dann aber ist er Zeuge des Einzugs und der Vermählung des Kaisers gewesen, die im Jahre 1526 dort mit ungewöhnlichem Pomp gefeiert

wurde. Am 10. März hatte im Alcazar der päpstliche Legat, Cardinal Salviati, die kirchliche Trauung vollzogen. Die Neuvermählten verweilten bis zum 18. Mai. Bei dem Einzug Isabellas am 3. März waren sieben Triumphbogen errichtet, bei denen Torrigiano mitgeholfen haben wird.

Wie leicht hätte sich damals sein Schicksal ganz anders gestalten können, wenn er das Glück oder Geschick gehabt hätte, die Aufmerksamkeit Karls V intensiver zu fesseln. Er konnte ihm von seiner Schwester Katharina in London erzählen und von seinem bösen Schwager. Karl hätte ihn mitnehmen können nach Granada, wo er seine Flitterwochen verbringen wollte. Der Zauber der Alhambra nahm ihn gefangen; er beschloß, sich dort oben einen Palast im italienischen Stil zu bauen; es war der erste Renaissancepalast Spaniens. Karl V hatte eine Schwäche für die Italiener, auf deren politische Intelligenz er große Stücke hielt. Man erinnert sich, wie er später einen anderen toscanischen Bildhauer, den Leon Leoni aus Arezzo, an seinen Hof zog, der auch eine wenig klare Vergangenheit hatte. Er war vom Papste wegen eines Mordes zum Verlust der rechten Hand verurteilt worden; mit dieser, einst dem Henker verfallenen Hand hat er die unvergleichlichen Broncefiguren des Kaisers und der Seinigen hergestellt, noch jetzt Juwelen des Madrider Museums.

Von jener Büste der Kaiserin nun hat sich bis jetzt keine Spur, auch keine Erwähnung in Inventaren gefunden; sie müßte mit den Sachen des Kaisers in Spanien verblieben sein. Es war gewiß keine gewöhnliche Arbeit, da Francisco auf ihren Eindruck hin Torrigiano zum »Adler« ernannt hat.

Die Katastrophe

Es schien wirklich, als sei dem nun bald fünfzigjährigen Italiener, nach seinen Jahren im nebligen Albion, das sonnige Andalusien als »Ankerplatz und Reiseziel« bestimmt gewesen. Seine Sachen fanden Anklang, ja Enthusiasmus; sie lagen in der Richtung der nationalen, in Sevilla später blühenden farbigen Sculptur. Einen Rückhalt hatte er gefunden in dem angesehenen, reichen Orden. Die spanischen Städte waren im Begriff, sich mit Werken des »plateresken« Stils zu füllen; die ankommenden lombardischen Prachtstücke der Aprile und Gazini weckten Nacheiferung; noch ein Jahrzehnt in dieser Bahn, und die Geschichte würde seinen Namen vielleicht jenen Missionaren der Renaissance, Berruguete, Siloe, Vigarni, angereiht haben. Aber er bewegte sich auf einem Boden, gefährlicher als das London Heinrichs VIII und das Rom der Borgia.

Eine Madonnenstatue veranlaßte bei einem vornehmen Herrn den Wunsch, eine Wiederholung zu besitzen. Vasari nennt ihn *Duca d'Arcus*. In der That kommt in der Stadtgeschichte ein Grande dieses Titels vor, Don Rodrigo aus dem Hause Ponce de Leon; er war Alcalde mayor (Oberrichter), vertrat als Procurador die Stadt auf den Cortes von Palencia

(1523), wo zum erstenmal der junge König Karl erschien, und bei den Festlichkeiten seines Einzugs erblickt man ihn im Vordergrund. Dieser stellt eine Belohnung in Aussicht, die den Künstler auf die Dauer unabhängig zu machen scheint. Die Statue wird abgeliefert, und alsbald erscheinen zwei Boten mit Säcken, den Lasten des verheißenen Metalls. Aber statt Gold und Silber stürzen kupferne Maravedis aus den Säcken (deren 136 auf eine Peseta kommen); ein Florentiner berechnet ihm die Summe auf nicht volle dreißig Ducaten.

Aufgebracht über die Enttäuschung, sucht der Künstler noch einmal an den Marmor heranzukommen; er zieht einen Hammer hervor, beschädigt, zertrümmert sein Werk. Dergleichen Anwandlungen sind in der anecdotischen Chronik der Künste nicht selten. Auch Donatello hat einmal etwas Aehnliches verübt, als ihm ein Genuese den Preis seiner Arbeit herabzuhandeln sich erdreistete. Angesichts des alten Cosimo, der einen Ausgleich versucht, stößt er den Broncekopf, die Arbeit eines Jahres, von den Zinnen des Palastes Medici in die Gasse hinunter. — Diesmal war der Ausgang weniger harmlos. Der Herzog ist außer sich; er hat seine schöne Statue verloren und ist behaftet mit dem Fleck des Geizes, der Prellerei. Er rächt sich so grausam wie feige, indem er den Meister bei der Inquisition denunzirt: er hatte sich an einem heiligen Bilde vergriffen. Der Begriff Ketzerei war ja bei jenen Glaubensrichtern etwas weit. Daß ein Argwohn von Protestantismus wegen seiner Herkunft aus England im Spiel gewesen, ist nicht wahrscheinlich, da Heinrichs VIII reformatorische Anwandlungen damals noch gar nicht begonnen hatten; sie setzen erst ein mit dem Sturze Wolsey's (1529). Man verhaftet also den Italiener, schickt ihn von einem Richter zum andern, die härteste Strafe steht in Aussicht: da beschließt er, sich der schauderhaften Farce des Autodafé zu entziehen, und endet im Kerker der Triana durch freiwilligen Hungertod.

Die Geschichte gründet sich allein auf die nicht unfehlbare Autorität des großen Erzählers Vasari. Die Zweifel an ihrer Glaubwürdigkeit sind erhoben worden von Spaniern, wie Antonio Ponz und Cean Bermudez. Ihre Beweggründe sind klar: sie empfanden den Fall als eine nationale Beschimpfung. Palomino, der Vasari glaubte, wollte den Namen des Edelmanns nicht nennen, »weil er ein Spanier war«. Man weist hin auf die notorische Freigebigkeit damaliger Granden, die ja der Einführung der Renaissance den Weg gebahnt hat — und auf einzelne Unwahrscheinlichkeiten, z. B. daß dreißig Ducaten in Maravedis zwei Lastträger erfordern sollen. Dieser Zug erinnert an die Legende Correggio's. Ponz vermutete, sein Vergehen habe in einer schweren Beleidigung des Herzogs bestanden. Llorente, der sein Buch über die spanische Inquisition noch aus den Acten ihres Archivs (das dann vernichtet wurde) zusammenstellte, fand nichts von einem Prozesse Torrigiano.

Der Kern der Geschichte, die zerbrochene Statue, scheint thatsächlich. In Künstlerkreisen circulirte jahrhundertelang das Marmorfragment: eines

Busens mit Frauenhand, *la mano de la teta* (jetzt in der dortigen Academie)[1]; in Malerateliers wurden die Köpfe von Mutter und Kind gezeigt. Jene bewunderte Hand erinnert wieder an die Hände des Königspaares in London.

Im übrigen ist wenig wahrscheinlich, daß in so hellen Zeiten, in einem Centrum internationalen Verkehrs, zu Lebzeiten jenes Herzogs eine solche Fabel aufgekommen und unwidersprochen Verbreitung gefunden haben sollte. Notorisch fällt gerade in diese Jahre ein Aufschwung *(apogeo)* im Treiben des hl. Uffiz. 1524 wurde am Castell der Triana, dessen Residenz, eine Tafel angebracht, die seine Erfolge seit der Einführung durch Ferdinand und Isabella (1481) rühmte: 20 000 haben die Ketzerei abgeschworen, tausend mußten dem Feuer übergeben werden.

Dies wäre geschehen im Spätsommer des Jahres 1528.

* * *

So endete der Florentiner Pietro Torrigiano im sechsundfünfzigsten Lebensjahre, fern von der Heimat, verlassen von menschlicher Hilfe und Teilnahme, durch eigenen Willen. Wieder hatte eine Aufwallung heißen Bluts, wie das erste, so dies letzte Unglück über ihn gebracht. Ein Stiefkind des Glücks! *O fuerza de un destino infeliz!* so schloß einst Palomino seine Lebensgeschichte. —

Es würde manchem wunderlich vorkommen, Torrigiano und Michelangelo zu vergleichen. Aber gefiel es nicht dem Schicksale selbst, hier mit Analogien, Berührungen zu spielen? Es führte beide, geborene Bildhauer, von der Natur geformt in einer ihrer generösen Launen, im Aufgang des Lebens zusammen, in der Morgenröte des sonnenhellsten Tags italienischer Kunst. Ein Glück, wenn sie sich nie gesehen hätten. Sie glichen sich, sonst gründlich unähnlich, in ihrem impulsiven Temperament, in der Gefahr, durch Fehlen des Maßes zu irren.

Der größere von beiden Florentinern war ein menschenscheuer Melancholiker, der Einsamkeit Freund, in Dichten, Denken, Meißeln; furchtbar zwar in bitteren Worten, aber dem Streit aus dem Wege gehend, zu jähen Entschlüssen geneigt, wenig geschaffen, Menschen und Verhältnisse zu beherrschen. In seiner oft rätselhaften Laufbahn begegnet man dem erfolglosen Ringen eines prometheischen, aber stark subjectiven Naturells mit Umständen und Gegenständen, Herren und Dienern, Charakter und Material seiner Werke.

[1]) Eine Skizze in Stirlings Annals I, 111.

Der andere, für den Kampf des Lebens, physisch und wollend wohl ausgerüstet, rasch entschlossen und doch anpassungsfähig, jedweder Aufgabe und den schwierigsten Situationen gewachsen, auf dem verschiedensten Boden bald durchdringend, in jeder Fremde zu Ansehen gelangend.

Die Größenverhältnisse ihrer Begabung freilich wird man nicht versuchen wollen zu bestimmen. Buonarroti, von Anfang an ein Günstling der Mächtigen, ihres unbedingten Vertrauens, ihrer Nachsicht sich erfreuend, mit Aufträgen an den ersten Kunststätten Italiens überhäuft, an den gewaltigsten Stoffen rasch seine Größe findend: Torrigiano, noch Lehrling, aus der Heimat der Musen verstoßen, nach unstetem Wanderleben zu seiner großen monumentalen Arbeit erst als Vierziger gelangend, in einem von italienischer Kunst noch fast unberührten Lande. Da aber bewährt sich sogleich das echte Metall seiner Natur. Doch nicht mehr als zwei Jahrzehnte ausgiebigen Schaffens sind ihm beschieden, während jener bis zur äußersten Grenze menschlicher Leistungsfähigkeit auf seinem Posten steht.

Auch Michelangelo hatte Unglück mit zweien seiner Hauptwerke; aber was ist die gestörte Ausführung einzelner Unternehmen, selbst wenn sie nicht selbstverschuldet wäre, gegen den Schiffbruch eines Lebens! Wir kennen keine so tragische Lebensgeschichte eines großen Künstlers.

Ein Zufall bescheidet beiden ein fürstliches Denkmal in dem ersten Tempel zweier Capitalen, und Torrigiano beendet das seine in demselben Jahre 1518, wo Michelangelo in Rom, nach vierzehnjährigem Mühen, in jener fatalen Audienz bei Seiner mediceischen Heiligkeit, den Zusammenbruch des Juliusdenkmals, seines kühnsten bildnerischen Gedichts, besiegelt, indem er die Fassade von S. Lorenzo übernimmt. Das sieht fast aus wie eine Genugthuung, wie ein jenem vom Schicksal gegönnter Triumph. Wie mancher ist, in die Fremde versetzt, zurückgegangen, verwildert, in leere Manier verfallen. Dieser findet seine Kunst sofort wieder, nach allen Zerstreuungen und Unterbrechungen, auch in der spröden spanischen, britischen Umgebung.

Er errichtet in der nordisch gothischen Prachtcapelle des kaum den mittelalterlichen Zuständen sich entwindenden Inselreichs ein Nationaldenkmal, pflanzt dort das Panier der Renaissance. Niemand wird hier Nachwehen eines langen Abenteurerlebens entdecken. Dem Brausekopf gelingen vorzüglich Bildniswerke, die sonst kühle Beobachtung verlangen. Ein Spätgeborener des florentinischen Quattrocento, hat er etwas von dem Universalismus dieser Aera: er ist Architect und Ornamentist, vielleicht auch Maler, bewegt sich in allen Zweigen der Groß- und Kleinsculptur, in Terracotta, Erz und Marmor. Und neben naturalistischer Wahrheit und Kraft, dem Kern seines Wesens, eignet ihm durchgebildeter Formensinn, ja Schönheitsgefühl, wenn er auch in gewissen Nebendingen sich mit einförmiger Stilisirung begnügt.

Dagegen nun die geniale Einseitigkeit des Andern. Das Porträt hat er stets abgelehnt. Nur der Marmor paßt ihm. Mit Ueberschreitung der Jugendjahre beginnt schon sein Kampf mit der Schwierigkeit zu vollenden. Er kann die übernommene Aufgabe nur lösen, indem er sie in den Bann seiner persönlichen Art zwingt. Im Menschenkörper ist ihm die Kunst beschlossen, selbst die ornamentale.

Freilich, ein Verhängnis blieb doch das »ewige Exil« für Torrigiano. Er bleibt jenseits der Grenzlinie, wo Michelangelo's alles überragende Größe beginnt: in der Schöpfung einer eigenen Menschheit, einer neuen Welt. Angesichts seiner Offenbarungen will es scheinen: Torrigiano hat uns wenig zu sagen. Hier hört jeder Vergleich auf: Michelangelo gehört eben zu einer anderen, höheren Ordnung in der himmlischen Hierarchie schöpferischer Sterblichen.

VIII

DIE EINFUEHRUNG DER RENAISSANCE IN GRANADA

(Jahrbuch der Königlich Preußischen Kunstsammlungen XII. 1891.)

Der Kampf um Granada war für die Sieger eine Schule der Kriegführung gewesen: in Neapel sollte sich zeigen, was sie dort gelernt hatten. Aber damals wurden die Spanier auch zum erstenmal nachhaltig von italienischen Bildungsformen berührt; auf Denkmälern jener Zeit begegnet man oft Namen der Mitstreiter Gonzalo's de Cordoba. Dieser größte Feldherr Spaniens erhielt eine im Bau begriffene Kirche Granadas als Ruhestätte; der neue Teil, sein Mausoleum, war dort das erste nicht wieder übertroffene Wagestück der nationalen Mutation des Stils der Renaissance. Ihre Sprache, ein welsches Idiom, gesprochen von spanischer Zunge, ist dann im neuen Granada in reicher und mannigfaltiger Weise erklungen.

Nach Besitznahme der Königsburg sahen sich die Eroberer vor die Aufgabe gestellt, die muhammedanische Stadt in eine katholisch-spanische umzuwandeln; ihren Baumeistern eröffnete sich ein Spielraum wie nirgend sonst, besonders günstig auch für die schon an Spaniens Thore pochende moderne Kunst. Anderwärts waren die Plätze besetzt, den Bekennern des Neuen blieben oft nur schmückende Einsätze und Anhängsel; hier fing man von vorn an, man konnte aus dem Ganzen schaffen. Zwar blieb das maurische Erbe in seinen wesentlichen Bestandteilen unangetastet: für die Erhaltung der Alhambra haben die neuen Herrscher von Anfang an Sorge getragen. Die Moscheen erhielten sich als Kirchen; die zahlreichen Stadtthore, der Bazar (die Alcaiceria), das Hospital, stattliche Häuser im Albaicin und in der Alcazaba behielten Jahrhunderte lang die maurische Physiognomie; wie in Sevilla noch heute sogar zahlreiche Parochien deutlich ihren muhammedanischen Ursprung verraten. Man wollte das Neue nicht auf die Trümmer des Alten pflanzen, sondern neben das Alte. Die Spanier ließen sich in der unteren Stadt nieder.

Als es nun aber galt, sich nach spanischem Geschmack einzurichten, konnte freilich nicht ausbleiben, daß man mit den so durchgebildeten, Sinne und Phantasie bestrickenden Vermächtnissen der mauritanischen Rasse in Wettstreit verwickelt wurde und dabei manche Züge herübernahm. Schrankenlose Lust an Ornamentik und Phantastik legte über die abendländischen Formen einen orientalischen Hauch. Die Folge war doch, daß die Stadt am Schluß des Jahrhunderts mit ihrem dreigestaltigen

Denkmälerschatz muhammedanisch-afrikanischer, christlich-gotischer und modern-italienischer Herkunft ein unvergleichliches Bild darbot, an dessen Zerstörung das XIX. Jahrhundert mit besonderem Nachdruck gearbeitet hat.

Zwar die ersten Stiftungen Ferdinands und Isabellens waren noch geplant in dem romantischen Spitzbogenstil ihres ritterlichen Zeitalters: das Kloster und die Kirche S. Geronimo, das große Hospital, die Kirchen S. Domingo und S. Isabel auf dem Albaicin; alle noch im XV. Jahrhundert begonnen, zuletzt die königliche Capelle, ein Werk des genialen Enrique de Egas, Baumeisters der Kathedrale von Toledo. Sie giebt ein Bild dessen, was das christliche Granada nach den Vorstellungen der Eroberer hätte werden sollen. Aber die glorreiche Gotik Spaniens hatte nur sterbend hier ihr Panier aufgepflanzt; es war das letzte Glühen der untergehenden Sonne. Nur ein Gebäude ist plangemäß zu Ende geführt worden, eben jene Capilla Real. Hierher waren noch einige altflandrische Retablos gestiftet worden; aber die großen Ausstattungsstücke, der Altar und das eiserne Gitter, hinter dem sich die Marmorgräber aufbauen, fielen bereits der neuen Zeit zu. Und so drang überall bei den Gründungen der elisabethanischen Zeit italienische Zierkunst ein und drückte ihnen ihr Siegel auf.

Den Sieg auf allen Punkten der Linie brachte das dritte Jahrzehnt des Jahrhunderts. Zu dieser Zeit, als der Kaiser auf der Alhambra erschien, wurde Granada zum stärksten Anziehungspunkt für die Neuerer. Burgos, der Schoß des plateresken Stils, sandte seine besten Meister: vorübergehend Philipp Vigarni, für die Dauer Diego Siloe; sein Freund Bartolomé Ordoñez schuf das Grabmal der Eltern des Kaisers. Auch Italiener fanden sich ein, doch nicht als Architekten, sondern als Bildhauer; der Florentiner Domenico Fancelli, der Lombarde Niccolò da Corte, ein Genosse der Porta. Das Taufbecken des Sagrario wurde in den Jahren 1520 bis 1522 von Francisco Florentin und Martin Milanés gearbeitet. Neben diesen Ausländern steht einsam die Gestalt eines Spaniers, den man am Orte selbst entdeckte; und ihm ist das Los zugefallen, mitten in dieser maurisch-plateresken Umgebung einen echten Cinquecento-Palast aufzurichten.

Das Schlofs La Calahorra

Geraume Zeit vor dem Beginn dieser Bewegung entstand in einem abgelegenen Winkel der Sierra Nevada ein prachtvoller Schloßbau, das älteste Denkmal rein italienischer Arbeit in diesem Reich, und das einzige in seiner Art, ein spanisches Gegenstück des Palastes von Urbino.

Von Granada ostwärts führt eine Bergstraße am Südabhang der Sierra Jarana in achtstündiger Fahrt, mit dem Blick auf die Doppelspitze der Sierra Nevada zur Rechten, nach der alten Stadt Guadix. Von da erreicht man, in dreistündigem Ritt südwärts durch Flußtal und Ebene, den nörd-

lichen Abhang der Sierra und erblickt auf kahlem Kegel eine Hochburg: La Calahorra.

Dieser Name weist auf eine Feste iberischer Urzeit, er ist baskischen Ursprungs und bedeutet das rote Schloß (von *cala* Schloß, und *gorri* rot). Im Norden begegnet er uns in der bischöflichen Stadt am Ebro, einst von den Römern colonisirt, als Calagurris Nassica oder Julia; in der Provinz Valencia liegt Calahorra de Buedo. Der Name der großen Brücke in Cordoba ist von dem burgartigen Brückenkopf hergenommen.

Dies feste Schloß, angeblich schon in den Jahren 1425—73 zur Araberzeit, wie in Vorahnung des bevorstehenden Ringens, erneuert, ist ein hohes massiges Viereck aus Haustein, mit vier gewaltigen Rundtürmen, fast ganz schmucklos, mit sparsamen kleinen Fenstern in der über drei Meter starken Ringmauer. Zur Maurenzeit war es Sitz des Emirs oder Gouverneurs des Kreises Cenete; dieser Name stammt von Rittern der gleichnamigen marokkanischen Provinz. Der Kreis umfaßte acht feste Burgen, deren Alkaiden mit ihren Reitertrupps zum letztenmal während der langwierigen Belagerung von Guadix die Ebene durchschwärmten. Nach Uebergabe dieser Stadt am 30. December 1489, fielen alle Ortschaften am nordöstlichen Fuß der Sierra den Castiliern in die Hände.

Der Ritt durch die Ebene versetzt uns noch in jene Zeiten; die vier Jahrhunderte sind an diesem Winkel Spaniens fast spurlos vorübergegangen. Es giebt in den wasserreichen Fluren noch keine Brücken, den Fußgänger erwarten an den Furten die Schultern von Schürgen, neben den Ortschaften hausen Zigeuner und Arme in unterirdischen Höhlen, deren Schlote wie Krater im Rasen empordampfen. Die Berge bewahren Dolmens. Und wenn man dann durch das enge Thor der Burg und die ausgestorbenen Gänge aufsteigend in den Schloßhof tritt, da fühlt man die Lokalfarbe des arabischen Märchens, wo Sklaven von Wunderlampen fertige Schlösser über Nacht in eine Wildnis verpflanzten.

Wir stehen in einem weiten, hohen Patio — aber ohne Hufeisenbogen, Alicatados und Bienenzellendecken. Es ist ein Hof mit zwei Galerien, Arkaden von je 24 Säulen; die untere in einheimischer Breccia mit einfachen Compositkapitälen, in den Ecken zu Säulenbündeln verstärkt; die obere aber (des *piso principal*) von weißem Marmor, mit eleganten korinthischen Kapitälen wechselnder Form, verbunden durch Marmorbalustraden und Bogen. Eine breite gespaltene Marmortreppe mit drei Podesten verbindet beide Galerien.

Hinter den Säulenreihen ziehen sich ringsumher an den Wänden Portale und Fenster, Prachtstücke lombardischer Zierkunst; überall war, wie auch in den Kaminen, Wiederholung ausgeschlossen. Je nach Bedeutung und Rang des Raumes, den sie öffnen, unterscheiden sie sich in Größe, Reichtum, vom einfachen bis zum zusammengesetztesten Schema, nach Inhalt der Bildwerke oder Embleme. Die Ornamentik ist bei der

Mehrzahl noch in dem besten, reichsten Stil der Frührenaissance: pflanzliche und fictile Elemente in feiner Ausführung mit unerschöpflichem Wechsel der Motive. Nur selten begegnen phantastisch-heteroklite Bildungen, oder wird der Accent auf das Figürliche gelegt. So erscheinen an Fenstern und Treppenwangen Nachbildungen von Antiken in kleinem Maßstab: der belvederische Apollo und Ceres, Victoria und Vesta, Kandelabersäulen, von tanzenden Kindergestalten umringt. Nur an einem Portal der oberen Galerie entdeckt man auch christliche Bilder: den englischen Gruß, die beiden Johannes, Sta. Barbara und Sta. Katharina und zwischen den Arabesken der Bekrönung das Kreuz; obwohl im Sockel Herkules mit Antaeus und dem nemeischen Leu, Flora und Bacchus auf dem Panther uns nicht geschenkt werden. Ein Psalmspruch verkündet: *Adorabo at* [sic] *sanctum templum tuum in timore tuo* (Ps. 5, 8). Dies Portal führte einst in die Capelle, von der nur vier kahle Wände geblieben sind. Oefter begegnet uns die Inschrift: MARCHIO RODERICVS MENDOZA PRIMVS, und über jeder Säule sein Wappen: an der Westseite liest man auch: VXORIS MVNVS, mit deren Wappen; im Fries laufen drei Psalmsprüche (37, 10; 32, 22; 56, 11) ringsum:

DOMINE ANTE TE OMNE DESIDERIVM MEVM ET GEMITVS ME A TE NON SIT ABSCONDITVS FIAT MISERICORDIA TVA SVPER NOS QUEMADMODVM SPERAVIMVS IN TE MAGNIFICATA EST ENIM VSQUE AD CELOS ET VERITAS TVA IN ETERNVM.

Als nach dem Schluß des Feldzuges im Mai 1492 die königlichen Sieger zu Cordoba Pfingsten feierten, verliehen sie diesem Mendoza die Herrschaft Cenete. Von da zogen sie nach Medina Celi, um seiner Vermählung mit Leonor de la Cerda beizuwohnen, Erbtochter des Herzogs Luis, in deren Adern, von ihrer Mutter Ana de Navarra, der Tochter des unglücklichen Prinzen Carlos von Viana, königliches Blut floß. Hier erteilten sie D. Rodrigo den Titel des Marques del Cenete, Granden von Spanien[1]). Sein Einkommen belief sich auf 30000 Ducaten.

Dieser neue Marques war der älteste Sohn des D. Pedro de Mendoza, des »großen Cardinals«, und der Doña Mencia de Lemos. Seine Erhöhung verdankte er nicht weniger den Leistungen im eben beendeten Kriege, wie dem Verdienste des Vaters, des langjährigen Ratgebers der Königin. Als Papst Alexander, der als Legat Sixtus' IV im Mendozapalast zu Guadalajara gewohnt hatte, nach dem Tode des ersten Gemahls der Lucrezia eine spanische Verbindung ins Auge faßte, befand sich unter den Ehecandidaten auch dieser tapfere Bastard[2]). Oviedo hat eine Charakteristik von ihm in seinen Quincuagenas[3]); er rühmt seinen feinen und schnellen

[1]) PEDRO DE SALAZAR Y MENDOÇA, Crónica de el gran Cardenal de España, D. Pedro Gonçalez de Mendoça, p. 251 ff.

[2]) ZURITA, Anales de Aragon V, 193.

[3]) Don Rodrigo de Bivar y mendoça Marques 1º del Zenete y de Ayora Conde del Cid y Yedraq̃. porq̃ fue uno de los mas gentiles ombres de dispusiçion de su

Verstand; und neben den ritterlichen und höfischen Tugenden und Fertigkeiten und der ausgesuchten Art sich zu tragen, nennt er auch eine unter seinen Standesgenossen seltenere Eigenschaft: Gewandtheit im Latein. In einem Portal des Schlosses liest man den Vers

RARA QUIDEM VIRTUS QUEM NON FORTUNA GUBERNAT

Sandoval hat eine Episode seiner späteren Jahre in lebendigen Bildern vorgeführt, als er, in den Tagen nach dem Aufstand der Gemeinen, von den hartbedrängten Getreuen Valencia's gerufen, sich mit den Banden der Agermanados herumschlug, und durch wohlberechnete, verwegene Bravour und den Eindruck seiner Person die Stadt vor Plünderung bewahrte (1522). Als er eines Abends aus seinem Hause unter die auf der Straße tobende Menge heraustrat, starb seine Frau vor Schrecken[1]).

Wie er auf den Plan jenes Schloßbaues kam, ist nicht bekannt. Waren es Erinnerungen an Italien, mit denen er sich für die Jahre der Ruhe umgeben wollte? Die Mendoza, obenan ihr Vater, der Cardinal, waren die ersten in Spanien, die sich mit der modernen Art befreundeten. Sein Vetter, der Graf von Tendilla, Alkaide der Alhambra, hatte um eben diese Zeit das Grabmal des Erzbischofs Diego de Mendoza in der Kathedrale von Sevilla dem Florentiner Michele übertragen. Derselbe hat in der Folge dem Kaiser für seinen Palast einen Baumeister italienischer Observanz ausfindig gemacht.

In Granada bestand eine genuesische Bank, die in der von der Stadt erbauten Lonja ihre Geschäfte erledigte. Diese mögen dem Marques die Herren in Genua vermittelt haben, welche die Künstlergesellschaft zusammenbrachten und die Contracte abschlossen: Lazzaro Pichenoto und Martin Centurione[2]).

Der Umbau des Schlosses wurde im Jahre 1500 begonnen unter Leitung des Meisters Juan Garcia de Pradas aus Granada. Die künstlerische Ausgestaltung des Inneren aber wurde ganz von italienischen Gesellschaften, teils in Genua und Carrara, teils an Ort und Stelle besorgt. Diese Teilung war bedingt durch das Material. Die in carrarischem Marmor (dem *album, bonum et finum*) herzustellenden Bauglieder wurden in Italien gearbeitet, der Transport des Rohmaterials wäre zu kostspielig gewesen.

persona q̃ en su tp̃o obo en españa y de mejor grazia en qualquier cosa q̃ de Cauallo competiese de pie, o de cauallo y el q̃ mj̃or y mas agraciadamẽte se vestia. Exçelente latino y de fino sotil y presto ingenio. Afabel y muy enseñado en todas armas muy animoso y valiente Cauallero, lo qual mostro aũq mançebo en la conquista del Reyno de Granada, y despues muy largamẽte en el tp̃o de las Comunidades dela cibdad y Reyno de Valençia enq siruio mucho al Empdor ñr s̃r y por causa del Marq̃s no fue saq̃ada aq̃lla cibdad y altmotẽte destruyda.

(Quinq. 3a estança XVIIIa. Nationalbibliothek zu Madrid.)

[1]) PRUDENCIO DE SANDOVAL, Historia del Emperador Carlos V. Pamplona 1534, I, p. 298 ff.

[2]) FEDERIGO ALIZERI, Notizie dei professori del disegno in Liguria. Vol. V, 75 ff. Genova 1877.

Es sind die vierundzwanzig Säulen der oberen Loggia, die Balustrade, die Prachttreppe, die Consolen *(peducci)* der Gewölbe, die Portale; der weiße Marmor wird zum Teil in Verbindung mit der schwarzen Lavagna verwandt (z. B. in den Täfelchen *[quadreti]* der Bogenlaibungen). Im December 1509 wurden die Zeichnungen und Maße an Centurione geschickt, der die Ausführung dem Baumeister *(magister antelami)* Pietro da Gandria de la Verda nebst zwei Genossen überträgt: sie wurden dann in Carrara von zwei *scurtores marmorum*, Bartolommeo Pelliccia (eine noch jetzt dort bekannte Bildhauerfamilie) und Gabrielle de' Bertoni besorgt.

Dagegen sollte nun die reiche und feine Ornamentik der Portale, Fenster, Kamine von den Italienern an Ort und Stelle ausgeführt werden. Da mußte man sich freilich mit einheimischem Material begnügen. Es ist ein sehr harter aber in der Textur unreiner Kalkstein der Sierra, ähnlich dem, der auch in der Lombardei, z. B. in S. Lorenzo in Lugano, mit Erfolg für solche Feinarbeiten angewandt worden ist.

Am 6. Juni 1510 wurden die Contracte mit den nach Spanien zu sendenden Leuten perfekt. Es waren sieben, Ligurer und Lombarden vom Luganersee. Sie verpflichten sich, dem Marques in ihrer Kunst *(in artificio et mesterio suo)* zu dienen, für ein Jahr, vom Tage ihrer Abreise gerechnet; und mit dem demnächst unter Segel gehenden Schiff des Patrons Thomas Lercari sich nach Cartagena und von da direkt nach Granada und Calahorra zu begeben. Das von Centurione dem Schiffspatron gezahlte Fahrgeld (ein Ducaten für die Person) wird vom Lohn abgerechnet.

Es war eine Genossenschaft von vier Architekten *(magistri de muro* und *m. antelami)* und drei *laboratores*.

Die Leitung dieser feineren Sculpturarbeiten scheint der aus seinen noch erhaltenen Werken in Genua wohlbekannte Bildhauer Michele Carlone gehabt zu haben, gebürtig aus dem Flecken Scaria im Val d'Intelvi in der Diöcese Como. Seine schönste in Genua erhaltene Arbeit ist das Portal im Palast Pallavicini an der Piazza di Fossatello vom Jahre 1503, an dessen Stil und Motive auch die Portale von Calahorra erinnern. Am 19. December 1509 macht Centurione im Namen des Marques eine Zahlung von 60 Ducaten an seine Gattin Giovanna in Genua.

Zwei Jahre später, nach Vollendung des Neubaues (1. September 1512) wurde noch ein marmorner Zierbrunnen für die Mitte des Patio nachbestellt. Hier sammelt sich das Regenwasser, denn die Burg besitzt keinen Brunnen. Diese von Pietro und Antonio de Aprilis gelieferte Fonte bestand aus einem Becken *(trogium = truogo)* und einer hohen Schale *(barchile = vasca)*, verziert mit Figuren und Reliefs. Sie ist verschwunden, ebenso wie die gesamte bewegliche Ausstattung des Schlosses, z. B. die Rüstkammer; selbst von den Wand- und Bodenfliesen sind nur noch einige Reste von Azulejos (mit dem großen maurischen Sternmuster) zu sehen. Die Herzöge von Infantado und Osuna, Erben des Markgrafen von Cenete, haben nach und nach alles wertvolle und verwendbare fort-

schaffen lassen, und die Verwalter, die wahrscheinlich nichts bekamen als was sie sich nahmen, haben das Uebrige gethan. Das Schloß wurde, wie alle seinesgleichen, ein Opfer des »Absentismus«; doch ist es noch gnädig weggekommen, denn anderwärts sind auch die Marmorsäulen verschachert worden.

Ein Schmuckstück wie dieses Schloßinnere, bei dem der reiche damals in genuesischen Botteghen vorhandene Musterschatz von Palastthoren, Fenstern und Kaminen in Contribution gesetzt worden war, hätte für die Bedürfnisse der aus mittelalterlichen und maurischen Formen wegstrebenden Meister Granada's ein wahres Geschenk der Götter sein müssen. Und wirklich begegnet uns bei den ersten dortigen Versuchen im neuen Stil der Name des Architekten von Calahorra. Juan Garcia de Pradas ist der Erbauer des großen königlichen Hospitals, des südlichen Portals der königlichen Capelle und des oberen Teils der Lonja (Börse) 1522.

Da sieht man, an der Fassade des Hospitals, nach dem Largo del Triunfo zu, vier überaus fein und reich ornamentirte Fenster (die schönsten die zwei mittleren). Sie reichen hin, dem Bau einen Zug von Pracht zu geben. Diese viereckigen Fenster machen auf der langen, sonst ganz schmucklosen Front mehr Staat, als eine Bekleidung der ganzen Wand mit einer Pilasterdecoration etwa vermocht hätte. Eine später ganz verloren gegangene Feinheit! Ein Beispiel, wie glücklich und vornehm ein solcher reicher Einsatz von kleinem Umfang auf einer großen einfachen Fläche wirken kann. Navagero sah das Hospital im Bau, er nennt es *ornatissimo*. Das Portal ist später.

Der Palast Kaiser Karls auf der Alhambra

Dies in früheren Jahrhunderten als Morgenstern des neuen Tages gefeierte, später hart behandelte Bauwerk verdankt seine Entstehung einem Sommeraufenthalt Karls V. Platz, Plan, Stil, endlich sein tragisches Los, waren das Ergebnis eigentümlicher Spiele des Zufalls.

Der Kaiser hatte sich nach der Abreise seines königlichen Gefangenen nach Sevilla (11. März 1526) begeben, wo ihn seine junge Gemahlin Isabella von Portugal erwartete. Um der Glut des dortigen Sommers zu entgehen, wurde beschlossen, zeitig die Stadt am Genil mit ihrer durch die Nähe der Sierra gemäßigten Temperatur aufzusuchen; man brach am 18. Mai auf. Ein langer Aufenthalt war geplant, aber die Stürme draußen: die Rüstungen Franz' I, die Plünderung St. Peters und des Vaticans durch Ugo de Moncada und die Colonnesen, zuletzt der Tod des Schwagers Ludwig von Ungarn, trieben den jungen Monarchen nach dem Norden zurück. Sechs Monate, vom 4. Juni bis zum 10. December, hat er in Granada, meist auf der Alhambra gewohnt. An den alten spanischen Städten hatte er von jeher Geschmack gefunden, keine aber hatte ihn bezaubert wie Granada. „Er bewunderte die Größe der Stadt, die feste Lage der Burg

und den maurischen Palast"[1]). Noch bedeckten ungezählte Landhäuser mit ihren Brunnen und üppigen Gärten die Ebene und die Hügel ringsum; aus ihnen, meint Navagero, hätte sich eine zweite große Stadt machen lassen; der Verfall hatte indes schon begonnen. Karl mochte hoffen, dauernder als in der Folge der Fall war, jenseits der Pyrenäen zu verweilen, und so beschloß er, sich hier, auf der alten Burg, einen Sommerpalast zu bauen. Dicht neben den maurischen sollte er kommen: diesen zu genießen, war ja ein Hauptreiz des Planes; so wurden bedenkliche Eingriffe vermieden. Ein verfügbarer Bauplatz fand sich nur an der Eingangsseite, nach der Plaza de los Algibes zu. Von der Hinterseite des neuen Palastes sollte ein Thor mit Treppe in den ersten Hof, den Patio der Alberca, führen. Der Beginn der Arbeiten fällt 1527.

Die Meinung ist verbreitet, es seien erhebliche Teile der alten Residenz zerstört worden; daher die Zornschalen, von Reisenden und Dichtern über den Palast und seinen Erbauer ausgegossen. Man malte sich aus, wie diese schweren Mauern die leichten und gebrechlichen Constructionen der Morgenländer unter ihrer Masse zermalmten; man spricht von übermütigen Despotenanwandlungen: »*caprice imperial, j'allais dire infernal*« (Viardot). Und die Kosten wurden von maurischen Abgaben bestritten! Wer hat, fragt Edmondo de Amicis, den verbrecherischen Einfall gehabt, diese *baracca* in den Garten der Khalifen zu pflanzen? — Karl V. — Er war ein Vandale[2]). Doch hört man ihn jetzt auch gegen diese Modeentrüstung in Schutz nehmen. Man suche vergebens, führt Moreno aus[3]), in den älteren Beschreibungen der Alhambra Teile, die hier zerstört sein sollen. Die Eingangsräumlichkeiten befanden sich nicht hier, sondern bei der Moschee. Man versetzt an die Stelle ein Pendant des »Turms der Gesandten«; aber Navagero beschreibt nur *einen* Turm, und ein Blick auf den Plan zeigt, daß hier nur ein Vorsaal des Patio der Alberca gestanden haben könnte, parallel der Sala de la barca an dessen Nordseite.

Wie sollte Karl einen künstlerisch wertvollen Teil eines Schlosses zerstört haben, dessen Zauber ihn gerade gereizt hatte, sich hier ein Haus zu bauen? Ihm, der den Kampf nicht mitgemacht, lagen Uebertragungen von Antipathien so fern, wie dem Spanier von heute. Er würde ja selbst verübt haben, was er dem Capitel von Cordoba vorwarf, als er die Niederlegung eines Teiles der Moschee zum Zweck seines gothischen Chorbaus mit eigenen Augen sah: »Ihr habt,« sagte er, »gemacht, was man überall sieht, und zerstört, was einzig ist.«

---

[1]) Aposentosse en el Alhambra, y como *mirasse con curiosidad los edificios antiguos*, y la fuerça del sitio, y la grandeza del pueblo, si bien de todas las ciudades de sus Reynos mostró tener gran contento, desta en particular recibió mucho gusto. Sandoval, Carlos V. Tom. I, p. 741.

[2]) Nous longeons un monument de l'époque de Charles-Quint, lourd de style, sans intérêt. P. L. Imbert, l'Espagne, splendeurs et misères. Paris 1875, p. 113.

[3]) Manuel Gomez Moreno, Palacio del Emperador Carlos V en la Alhambra. Madrid 1885.

Freilich, der Palast paßt nicht zur Alhambra. Es giebt wohl keine ungleicheren Nachbarn als dieses solide, wohlausgerechnete Cinquecento und jene Gebilde aus Ziegeln, Stuck, Holz und Farben, die fast nur Ornamentik sind. Die Tadler sprechen nur den Eindruck dieses Mißklangs aus. Man kann sich nicht an beiden zugleich erfreuen; man kommt auch nicht nach Granada, um zu sehen, was man in Verona und Rom oft und besser gesehen hat.

Sonst aber wäre es doch eine glückliche Idee des Erben jener maurischen Könige gewesen, den alten Palast, der nur als unregelmäßige Feste, mit kahlen massiven Backsteinmauern nach außen tritt, einen ausdrucksvollen Eingangsbau, mit einer Front, etwa nach Art des Alcazars Don Pedro's in Sevilla vorzusetzen. Ein solcher stilverwandter Palast gehörte aber damals noch keineswegs ins Reich der Träume. Noch zu dieser Zeit haben die Riberas in Sevilla mehr als einen ihrer Palasthöfe und Säle im mudejaren Stil gebaut, wo gothische und Renaissanceelemente als Einschlag in eine maurische Kette verwandt werden; das große Portal des Orangenhofes der Kathedrale ist in dieser toleranten Gesinnung erneut worden. Das maurische Kunstgewerbe hatte bis dahin hauptsächlich den Luxus adliger Gemächer bestritten. Für den Kaiser selbst hätten diese mit dem Reiz des neuen und fremdartigen wirkenden Formen sympathische Ideenverbindungen gehabt: hatte er doch soeben im Alcazar zu Sevilla gehaust und Hochzeit gehalten. Noch später sind bei den dort von ihm unternommenen Restaurationen modern italienische Elemente, Säulen und Ornamente, mit einem den alten Charakter schonenden Takt verwandt worden.

Daß nichts der Art versucht worden ist, erklärt sich wohl aus den besonderen Verhältnissen in Granada. Hier war der Gegensatz spanischen und maurischen Wesens gespannter als irgendwo. Schon 1501 hatte die Königin an allen Häusern der Stadt die *ajimeces* (gekuppelte Fenster mit Säulchen in der Mitte) verboten. Während des Kaisers Anwesenheit wurden gleichzeitig mit der Loslassung der Inquisition auf die Moriscos jene empörenden Gesetze gegen die Sprache, die Trachten, ja selbst die Edelmetallkunst der unterdrückten Rasse beschlossen[1]). Wie hätte da von einer Verwendung ihrer Alarifes die Rede sein können! Die Moriscos hatten die kaiserliche Sanction dieser Gesetze durch einen neuen jährlichen Tribut von 80000 Ducaten abgewandt: von dieser Summe, deren größten Teil die Günstlinge einsteckten, bestimmte Karl V 10000 alljährlich für seinen Bau.

Der Palast läßt sich mit wenig Worten beschreiben. Ein quadratischer Grundriß (63 Meter, 174 Höhe), das Erdgeschoß in Rustika, mit dorischen, das Hauptgeschoß mit jonischen Pilastern. Das Mauerwerk besteht aus

[1]) Lo quinto, que de allí adelante ningun sastre fuesse osado de cortar ropas, *ni platero fabricar obras moriscas,* porque en aquel tiempo, ni se vestian ropas, ni trayan joyas de plata, sino de manera quando eran Moros. SANDOVAL a. a. O. I, p. 742.

Quadern eines gelblichen porösen Kalksteins, *piedra franca,* von den eine Meile entfernten Steinbrüchen von Santa Pudia. Ein Mezzanin verrät sich durch die Reihe der über den viereckigen Fenstern herlaufenden Rundfenster, die sich im oberen Stockwerk wiederholen. Sie scheinen eine Liebhaberei des Baumeisters gewesen zu sein, vielleicht als vielstimmiges Echo des runden Patio. Die Breitendimension ist stark betont, und dies ist der einzige Zug, der aus der früheren Zeit herübergenommen ist: die Höhe beträgt weniger als ein Drittel der Breite. Die Mitte jeder Wand nehmen in ihrer ganzen Höhe großartige Portalanlagen ein, mit Säulenstellungen, Statuen und Reliefs von verschiedenfarbigem Marmor. Diese Portale führten in reich gedachte Vestibüle, und von da durch Corridore in den Hof. Abgesehen von der Nordseite, die an den arabischen Palast stößt und kahl blieb, sind alle drei Seiten gleichmäßig behandelt, nur in der Nordostecke, wo die achteckige Capelle mit Crypta hinkam, ist die Symmetrie unterbrochen. In der Ornamentik herrscht eine für den damaligen spanischen Geschmack auffallende Zurückhaltung, bis zur Trockenheit; was an den Basamenten der oberen Pilaster und an den Fensterverdachungen angebracht wurde, ist meist emblematischer und heraldischer Natur und kommt für den Eindruck kaum in Betracht. Schade, daß die großen Bronceringe an den Rustikapilastern fehlen, sowie die ehernen Arme der Ecken, einst bestimmt zum Aufhängen von Lampen; man hätte dann eine toscanische Erinnerung mehr. Diese sechzehn *manillones* (die man anfing zu stehlen) sind ins Museum gebracht worden. Sie sind geformt aus zwei zum Kreis gebogenen dorischen Säulen, Basen und Knäufe sich vereinigend, an einem mit Löwen- und Adlerköpfen verzierten Nagel hängend. Um den Schaft schlingt sich ein Band mit dem PLVS OVLTRE.

10 5 0 10 20 30 40 50 Mtr

Grundriß des Palastes Karls V auf der Alhambra
Von Pedro Machuca

Hätte man doch jenen plateresken Stil gewählt, der in demselben dritten Jahrzehnt in der Stadt unten seinen Einzug hielt und durch einen

Meister wie Diego Siloe vertreten war! Der Kaiser selbst hat diesen Stil zehn Jahre später beim Alcazar von Toledo sich gefallen lassen. Man hat in dieser Enthaltsamkeit eine Anticipation des nüchternen Stils sehen wollen, der später zur Herrschaft kam; doch erscheint der Palast reich und heiter, verglichen mit der unerbittlichen Strenge des Herrerastils, der nicht einmal einen Wechsel der Ordnungen gestattet[1]). Und auch Andersgläubige konnten nicht leugnen, daß hier eigenartige, bedeutende Motive vorkommen, mindestens eines: der kreisrunde Hof.

Der Ursprung dieser Idee bei dem Bauherrn läßt sich mutmaßen: die Erinnerung an ein Amphitheater drängt sich jedermann auf. Sie paßt zu den klassischen Ideenverbindungen und zu der Lapidarinschrift über den Portalen:

IMP·CAES·KAR·V·—P·V·

Dieser Patio war für Hoffeste, Karusselle und Turniere bestimmt. Nur so begreift man die mit manchen praktischen Unzuträglichkeiten verbundene Anlage! Nach dem Umfang erscheint er als die Hauptsache: Nur für *eine* Reihe Zimmer blieb Platz. Karl glänzte damals in Ritterspielen jeder Art. Zu Valladolid, auf dem großen Platz, hatte er am 14. März 1518 zum erstenmal, als Achtzehnjähriger, in Rüstung mitgestritten, und mit solchem Erfolg, daß man fand, im Waffengebrauch wie in Anstand und Haltung könne er den besten Cavalieren als Vorbild dienen; man erkannte ihn in Maskeraden sogleich wieder. Ja man liest bei dem Venezianer CAVALLO, »daß er den Stier tötete«, was den Verdacht seiner Beteiligung auch an diesem Nationalsport erweckt, der damals ja sehr nobel war. Es würde also die freilich widrige Gedankenverbindung des Patio mit der *Plaza de Toros* nicht abzuweisen sein. Nachdem er bei seinem ersten Besuch unter Führung flandrischer Begleiter das Nationalgefühl gekränkt hatte, gab er in der Folge um so begeisterter aufgenommene Beweise seiner Entschlossenheit, sich zu hispanisiren.

Der Hof (von 31 Meter Durchmesser) wird umspannt von zwei auf Säulenkreisen schwebenden Ringen, gebildet durch Gebälke dorischer und jonischer Ordnung, dahinter die große äußere Mauerschale, über den oberen, inneren Ring hervorragend. Zweiunddreißig römisch-dorische Säulen (mit dem Eierstabwulst) schließen mit ebensoviel Pilastern der Wand einen gewölbten Umgang ein. Hinter dem oberen Ring mit den zweiunddreißig jonischen Säulen läuft der breite Corridor, in dem die Zugänge der Zimmer liegen. Dieser Corridor ist nie unter Dach gekommen.

[1]) Da der Palast für seine Zeit und noch ein Menschenalter lang allein steht, so kann er nicht als ein Beweis gelten, wie FERGUSSON meint, »that Spain with all the countries of Europe were then tending towards that dull uniformity of design which is the painful characteristic of the succeeding century«. History of modern architecture. London 1873, p. 170. Ebenda heißt es, er sei hinreichend originell, um *purely spanish* zu heißen.

Die Ausführung dieses Patio hat viel Zeit gekostet, mehr als ein halbes Jahrhundert. Der Baumeister Machuca hat nur die Mauer aufgeführt; er starb 1550; ihm folgte sein Sohn Luis. Erst im Jahre 1554 machte man Anstalten, den Marmor für die Säulen zu beschaffen. Man hatte den weißen Marmor aus der Sierra de Filabres beabsichtigt, aber Schwierigkeiten mit den Unternehmern führten zur Wahl einer Art Nagel-



Der runde Hof des Kaiserlichen Palastes

fluth aus El Turro bei Loja, *pudinga* oder *jaspe de almendron* genannt, von der Aehnlichkeit mit Mandelbrot. Von 1557—1765 stand Luis Machuca dem Bau vor. Ein später hergestelltes Modell aus Marmor steht auf dem Campo del Triunfo, als Träger einer Statue der Allerreinsten. Das Ringgewölbe stammt aus den sechziger Jahren; in den zwei letzten Jahrzehnten des Jahrhunderts begann Minjares die obere Galerie: sie hat aber erst in einem neuen, dem letzten Anlauf von 1615 ausgeführt werden können. Hier ist das Gebälk von grauem Marmor. — Trotz Unterbrechungen, Verschleppungen und Geldnot ist der Gedanke des Meisters unentstellt zur Ausführung gekommen.

Es war eine merkwürdige Fügung, daß in diesem ersten Versuch auf

spanischem Boden die Tendenzen der Renaissance mit solcher Klarheit zur Geltung kamen. Man glaubt den Ueberlegungen des Baumeisters nachgehen zu können. Ueberzeugt, daß man mit den Orientalen auf ihrem Felde nicht wetteifern könne, ebensowenig geneigt zu Compromissen, unternimmt



Teilansicht aus dem runden Hof

er zu zeigen, was absolute Einfachheit vermag. Keine Bogenstellung unterbricht die Kreislinie, kein Wechsel der Zieraten zerstreut: den Umgang schließt ein einziges Tonnengewölbe ohne jeglichen Einschnitt; den Fries zieren 64 Schilde und ebensoviel Tierschädel. Man fühlt sich, wie im Pantheon, unter dem Bann dieser mystischen Gewalt des Kreises, als der Einheit stetiger Bewegung und Ruhe: ein räumliches Bild der Ewigkeit, der Gottheit.

In wessen Kopf ist der Plan entsprungen? Wer war dieser »*most*

transcendent genius«?[1]) Merkwürdigerweise erfährt man einen spanischen Namen: PEDRO MACHUCA Und vielleicht verdankte er die Wahl nur dem Zufall, daß er gleich zu haben war. Der Kaiser hatte Eile, man mußte Jemanden in der Nähe ausfindig machen. Der Alkaide der Alhambra, D. Luis de Mendoza, Marques von Mondejar, Commandeur von Granada, konnte einen geschickten Mann in seinen Diensten bezeichnen, der einen bescheidenen Posten in der Militärverwaltung *(escudero en la capitania)* bekleidete und die Geldstrafen beim Militär einzukassiren hatte *(receptor de penas de soldado)*. Dieser Mann wurde zum *maestro de las obras del Alhambra* ernannt. Ein Bauführer *(aparejador)* stand ihm zur Seite in Juan de Marquina, dem Erbauer der alten Universität (1531) und der Kirche S. Andrés, mit ihren plateresken Fassaden. Diesem folgte Bartolomé Ruiz, der Baumeister von S. Matthias, in demselben Stil. Machuca erhielt eine Wohnung oben, von der noch der Name eines Gartens, »*el patio de Machuca*« erhalten ist, unter dem Platz de los Algibes, und den im Vergleich mit damaligen Collegen mageren Gehalt von hundert Ducaten. Im Jahre 1539 verfertigte er ein Holzmodell, das lange noch im *Cuarto de las Trazas* zu sehen war; drei Jahre später sandte er dem Kaiser seine Risse auf mailändischem Papier. Er starb im Jahre 1550.

Wer war Machuca? — Von Bauten, die er sonst geleitet, ist nichts bekannt; selbst das urkundlich Ermittelte über seine Thätigkeit beschränkt sich auf Gutachten; nur eines betrifft ein Bauwerk, das Hospital de la Sangre in Sevilla. Sein Name fehlt bei den zahlreichen zu seinen Lebzeiten dort unternommenen Neubauten. So kam es, daß er vergessen wurde; noch bis in unsere Tage hat der Allerweltsmann Berruguete als Erbauer des Palastes gegolten. Zwar scheint er zu seiner Zeit einen Namen gehabt zu haben, ein Poet aus der Mitte des Jahrhunderts, Vicente Espinel, nennt ihn *el gran Machuca*. Die Zeitgenossen rechnen ihn zu den Malern. FRANCISCO D'HOLLANDA, der ihn unter die »Adler« zählt, führt ihn nicht auf in der Liste der Architekten oder Ornamentisten, sondern unter den Malern, zusammen mit Berruguete, dessen Arbeiten im Chor von Toledo er taxirt hat. Auch JUAN DE BUTRON[2]) und PALOMINO wissen von ihm als einem trefflichen Maler und Baumeister, der der Manier Raphaels folgte. Von seinen Gemälden hat sich nichts aufgefunden; man weiß nur, daß er seit 1524 Retablos gemalt hat, z. B. für die Capelle des Colegio mayor real,

[1]) So nennt ihn SWINBURNE in seinen Travels through Spain I, 272 ff. London 1775. In this work, he (er hält Berruguete für den Baumeister) has discovered a most transcendent genius, grandeur of style, and elegance and chastity of design. The unity of this whole pile, but above all, the elegance of this circular court, quite transported me with pleasure. Bei MADOZ (Diccion. geograf. p. 531, 1847) heißt es: monumento, el mas elegante de cuantos se fabricaron en España en la epoca del restablecimiento de las Bellas Artes.

[2]) Machuca vivió en Granada, fue gran Pintor, y architecto; hizo en aquella Ciudad grandes obras de Pintura, y Architectura, y siguió la manera de Rafael. JUAN DE BUTRON, Discursos apologéticos. Madrid 1626, p. 122.

und die Grotesken des Julio de Aquilés in der Estufa der Alhambra begutachtet. Vielleicht gehörte er zu den »Encyclopädisten«.

Da nun der Palast nicht wie die Arbeit eines Malers und Dilettanten aussieht, so drängt sich die Frage auf, ob bei der Aufstellung des Plans nicht noch andere Leute die Hand im Spiel gehabt haben; man denkt an einige hochgebildete Italiener, die dem Kaiser nach Granada gefolgt waren. Darunter waren der Venezianer Andrea Navagero und, als Nuntius Clemens' VII, der Graf Baldassare Castiglione. Dieser Gönner Raphaels, ein begeisterter Verehrer und Kenner römischer Architektur, hat uns selbst geschildert, wie eifrig und sorgfältig er diese Klasse der Altertümer studirt, die Denkmäler gemessen und mit den Schriftstellern verglichen habe. Ein Verächter des »deutschen« Stils, war er so strenger Purist, daß er der italienischen Renaissancearchitektur nur eine Zwitterstellung zugestehen wollte zwischen der *goffa* der Gotenzeit und der römisch-kaiserlichen. Der Kaiser wird sich mit solchen Herrn über sein Projekt unterhalten haben. Nun stand Castiglione hoch in Gnaden; bei seinem Antrittsbesuch in Madrid (11. März 1525) fiel es auf: *fecemi ottima ciera.* Von den großen Erwartungen, die der Graf in dem eben erschienenen Cortigiano von Karls Zukunft geäußert hatte, war diesem gewiß gesprochen worden. Seit dem 24. Juni befand er sich in Granada. Zwar hat kaum je ein Nuntius eine schwerere Stellung gehabt, »keine Stunde Ruhe in vier Jahren«, und es ist ein Beweis ungewöhnlichen Takts, wenn er bei dem bitteren Groll des Kaisers und seiner Ratgeber gegen Clemens VII persönlich keine Ursache fand sich zu beklagen, ja »mehr Ehre und Liebenswürdigkeiten« erfuhr, als er zu verdienen glaubte. »Ich weiß«, schreibt er in einer Rechtfertigung an den Papst, »daß keinem, wer er auch sei, der nun hierher kommt, vom Kaiser mehr Glauben geschenkt werden wird als mir« (1. Februar 1537). Als jenem sein Tod gemeldet wurde, wandte er sich zu seiner Umgebung mit den Worten: »Ich sage Euch, da ist einer der besten Cavaliere der Welt gestorben.«

Freilich unter italienischen *Palast*bauten würde man wohl vergebens ein Vorbild dieses Hofes suchen, eher unter den Villen. Seiner Lage und Bestimmung nach hätte er ja unter diese klassifizirt werden können. Hier wurde von jeher eine Verbindung viereckiger mit halbrunden und runden Räumen gesucht. Man denke an die Villa Madama Clemens' VII, die Raphael entworfen. Der berühmteste kreisrunde Villenhof von Caprarola ist freilich viel später und für einen fünfeckigen Bau bestimmt[1]). Als streng dorischer Rundhof, der aber nie zur Ausführung gekommen, war der Cortile von S. Pietro in Montorio gedacht, dieser sollte das Tempietto Bramante's umschließen. An ihn muß der Architekt, wenn er, wie wahrscheinlich, in Rom gewesen ist, gedacht haben. Kirche und Tempelchen waren Stiftungen Ferdinands und Isabellens.

[1]) Aus der Mitte des XVIII. Jahrhunderts ist der große Rundhof des Schlosses Clemensruhe bei Bonn, ein Pavillonbau des Robert de Cotte (1715—18), der zu Festlichkeiten bestimmt war.

Niccolò da Corte

Was der Palast für den Geschmack der damaligen Spanier an ornamentaler Poesie vermissen ließ, sollte reichlich vergütet werden durch Werke der großen Plastik. Was hier geplant war, verraten die zahlreichen Nischen in Vestibülen, Hof und Corridoren. Aber nur an zwei Portalen sind die Intentionen des Baumeisters würdig ausgeführt worden, Dank einem besonderen Glücksfall. Es sind die schönsten Werke ihrer Art in Spanien.

Um die Mitte der dreißiger Jahre war man so weit, daß das Südportal in Angriff genommen werden konnte. Säulenpaare jonischer und korinthischer Ordnung sollten Thor und Balkonfenster flankiren, Marmorstatuen die Zwickel zieren; für die Stylobate waren Reliefs ausersehen: unten Trophäen in dunklem Stein, oben Tafeln mit Seegottheiten. Machuca hatte dies alles skizzirt, aber er war kein Bildhauer. Und eine anständige Ausführung besonders der überlebensgroßen Marmorallegorien war nur von einem in Italien geschulten Bildhauer zu erwarten. Wie wenig man selbst die typischen Formen der »Ordnungen« beherrschte, lehrt ein Blick auf die Schnecken der vier jonischen Kapitäle im Erdgeschoß.

Statuen und Reliefs sind wie die Architektur des Portals von dem grauen *(pardo)* Marmor der Sierra de Elvira; carrarischer Marmor ist erst später für die Bildwerke des West- und Hauptportals beschafft worden (1558). Man würde sie immer für italienische Arbeit gehalten haben, wenn nicht die Ueberlieferung einen Niederländer, Antonio del Valle oder Deval genannt hätte, der allerdings an dem Westportal beschäftigt gewesen ist. Allein was er dort geliefert hat, verrät einen untergeordneten Künstler, seine Siegesgöttinnen sind nichts als geringe Nachbildungen der Statuen des Südportals; ja, als ihm die Pendants zu dem Schlachten- und Victorienrelief des Juan de Orea übertragen wurden, erhielt er die wenig schmeichelhafte Weisung, sich auf deren Copien zu beschränken.

So war es eine günstige Fügung, daß gerade um diese Zeit, im Jahre 1537, ein in solchen Arbeiten bewährter, in Genua vielbeschäftigter Italiener, Architekt und Bildhauer, nach Granada kam: Niccolò da Corte.

Geboren zu Cima am Luganersee, Sohn des Francesco da Corte, scheint er die Kunst in Mailand gelernt zu haben, er nennt sich *sculptor et architectus mediolanensis.* Die Nachrichten über sein Leben und Wirken[1]) beginnen jedoch erst, als er nach Savona (1529) und Genua übersiedelt. In Savona verheiratet er sich mit Marietta, Tochter des Pellegrino di Rolando und der Peretta di Maffeo aus Carona, die ihn nach Spanien begleitete und überlebte. Schon seine erste bekannte Arbeit war für Spanien bestimmt gewesen: ein Brunnen, den er gemeinschaftlich mit Pace

[1]) F. ALIZERI a. a. O. V, 227 ff.



Südportal am Palaste Karls V in Granada

Antonio Sormano ausführte. In demselben Jahre lieferte er die Terracottagruppe eines Santo Sepolcro, zehn Statuen, für die Disciplinanten von Sta. Maria di Castello. Sein frühestes erhaltenes Werk in Genua ist das Portal des Palastes Salvago an der gleichnamigen Piazzetta.

Hierauf trat er in Geschäftsverbindung mit Gio. Giacomo della Porta, Sohn des Bartolommeo, aus Porlezza, dem Vater des berühmteren Guglielmo. Nach Vasari war dieser ein Schüler des Gobbo von Mailand; spätere haben ihn mit dem jüngeren römischen Giacomo, der für Pius V arbeitete und dessen Leben Baglione (p. 80 f.) beschrieben, verwechselt. Das Hauptwerk dieser Genossen ist eines der wenigen genuesischen Sculpturdenkmäler, die in der Kunstgeschichte Erwähnung gefunden haben, und das erste, bei dem Anklänge an Michelangelo auftreten: das altarartige Grabmal des Giuliano Cibo, Bischofs von Girgenti, sieben Statuen, im Dom zu Genua. Bei diesem Anlaß war durch Zuziehung des Guglielmo ein Dreibund entstanden. Die Verteilung der Statuen unter die Genossen ist nicht leicht: die des Heilands ist wohl sicher von Gian Giacomo; Vasari schreibt den Moses dem Guglielmo zu, dem auch die zwei Apostel gehören dürften; Corte waren vielleicht Reliefs und Quadratur zugefallen.

Da das Consortium auch Arbeiten für den Staat lieferte, z. B. im Jahre 1532 die Fenster für den großen Saal *(Aula magna)* des Palastes der Signoria und wahrscheinlich das Ciborium der Johanniscapelle, Gian Giacomo insbesondere einige Bildnisstatuen für den Palast von S. Giorgio, so konnten, Dank der Protection genuesischer Herren, die bei solchen Gelegenheiten wohl auch ein Prachtstück als Maklergewinn für sich herausschlugen, Aufträge des Auslands nicht ausbleiben. In Folge davon mußte die Zahl der Genossen vermehrt werden. Im Jahre 1538 war sie auf neun *socii* gestiegen, jeder Auftrag für mehr als einem Scudo mußte der Gesellschaft übergeben werden. Diese Aufträge bestanden zum teil in statuengeschmückten Zierbrunnen für Höfe und Gärten, in Ornamentstücken für Paläste, die man in carrarischem Marmor haben wollte und gleich dort, wo sie verschifft wurden, bearbeiten ließ. Ein aus dieser Fabrik hervorgegangener Janusbrunnen ist noch in Sarzana zu sehen, er war für die Piazza S. Ambrogio in Genua bestellt worden.

Unter den fremden Kunden finden sich drei Herren aus der Umgebung des Kaisers, sein Oberstallmeister Johann de Bossu, Ritter des goldenen Vließes, dem in den Jahren 1533 und 1535 ein Portal und eine Conca nach den Niederlanden geliefert wurde; der Herzog von Alba und der Admiral D. Alvar de Bazan, Capitan general der spanischen Galeeren. Alle drei hatten den Feldzug nach Tunis mitgemacht und bei ihrer Rückkehr über Italien in Genua verweilt. Denn obwohl die Contracte durch Bevollmächtigte besorgt wurden, so scheint doch die Weisung, bei dem Brunnen für D. Alvar diejenigen im Palast Doria, bei der Balustrade die in der Kirche S. Teodoro zum Muster zu nehmen, auf einen vorhergegangenen Besuch hinzuweisen. Der Contract über dreihundert Baluster

(zu 29 soldi) und vierundzwanzig Stücke Karnies von verschiedener Länge wurde am 19. April 1536 mit Gio. Pietro di Passallo und Gian Giacomo abgeschlossen, der dann seinen Sohn Guglielmo und Niccolò da Corte hinzunahm. Kaum aber war diese Arbeit begonnen, als D. Alvar es passender fand, sich italienische Bildhauer und Maler nach Granada kommen zu lassen. Er wandte sich an Battista di Promontorio de' Ferrari, der unsern Niccolò und den Maler Antonio de Semino wählte. Sie verpflichteten sich dem Admiral in Granada oder an anderen von ihm zu bestimmenden Orten zu dienen und erhielten sofort jeder fünfzig kaiserliche Goldscudi, die als Vorschuß ihres vom Tag der Abreise laufenden Salärs angesehen werden sollten (29. Januar und 14. Februar 1537). Semino blieb sechs Jahre in Spanien, Niccolò ist nicht wieder zurückgekehrt.

Von diesen ohne Zweifel ansehnlichen Bauten des Admirals ist nun weder in erhaltenen Denkmälern noch in Beschreibungen oder Acten bis jetzt irgend etwas zu ermitteln gewesen. Niccolò da Corte erscheint sogleich nach seiner Ankunft an der Alhambra beschäftigt. Sollte ihn der Admiral dem Marques de Mondejar abgetreten haben, um dem Kaiser den Hof zu machen? Vielleicht waren jene Brunnen und Ornamente für einen Palast in der Provinz bestimmt, wo die Bazans seit dem Kriege von Granada mehrere Ortschaften als Lehn besaßen. Ich hoffte, hierüber Licht zu bekommen bei einem Besuch des altberühmten Familienpalasts von *El Viso* in der Mancha. Hier zwischen Valdepeñas und Despeñaperros hat sich im Jahre 1585 der größte aus diesem Stammbaum von Seehelden, ein Sohn unseres Admirals, der Marques von Santa Cruz, einen Landsitz gebaut, als er, hochbejahrt, bei Philipp II in Ungnade gefallen, sich in diese Einsamkeit, nördlich von der finstern Mauer der Sierra Morena, zurückzog. Er errichtete ihn als Vermächtnis, oder, wie es in der Inschrift der Capelle heißt, als ein *illustre mnemosynon* für die Seinigen. Die Anregung hatte wohl der Palast Andrea Doria's in Genua (1529) gegeben. Von außen zwar hat dieser Ruhmestempel nichts illustres: ein nackter Mauerwürfel aus Bruch- und Backsteinen mit magerem Cinquecentoportal; um so überraschender ist, was uns in Vestibül und Cortile empfängt. Zwei tiefe, auf je vierzehn starken Pfeilern ruhende Loggien sind bedeckt mit Frescomalereien. Unter Gewölben voll grotesker Phantasien, zwischen Götter- und Römerhistorien und gemalten Statuen zieht die bilderreiche Epopöe seines stürmischen Lebens und der spanischen Geschichte eines halben Jahrhunderts an uns vorüber: Ansichten der Küsten des Mittelmeeres und des Ozeans, die er befahren, der Städte, die er beschossen oder befreit, der Seeschlachten, in denen er gesiegt; dies alles in topographisch treuer, fast bulletinhafter Darstellung. Nach der Ueberlieferung waren Palast und Gemälde das Werk zweier Meister aus der Mancha, die sich in Rom gebildet haben mögen: der Brüder Juan und Francisco Perola[1]).

---

[1]) PALOMINO, El museo pictórico III, 267. PONZ, Viage en España XVI, 54 ff.

Von einem älteren Bau jedoch vermochte ich auch hier kaum etwas zu entdecken, nur die Ruine eines Zierbrunnens von carrarischem Marmor in dem verödeten Garten konnte auf die Vermutung führen, daß es dieser Palast sei, dem eine frühere Marmorvilla des alten Bazan hat weichen müssen.

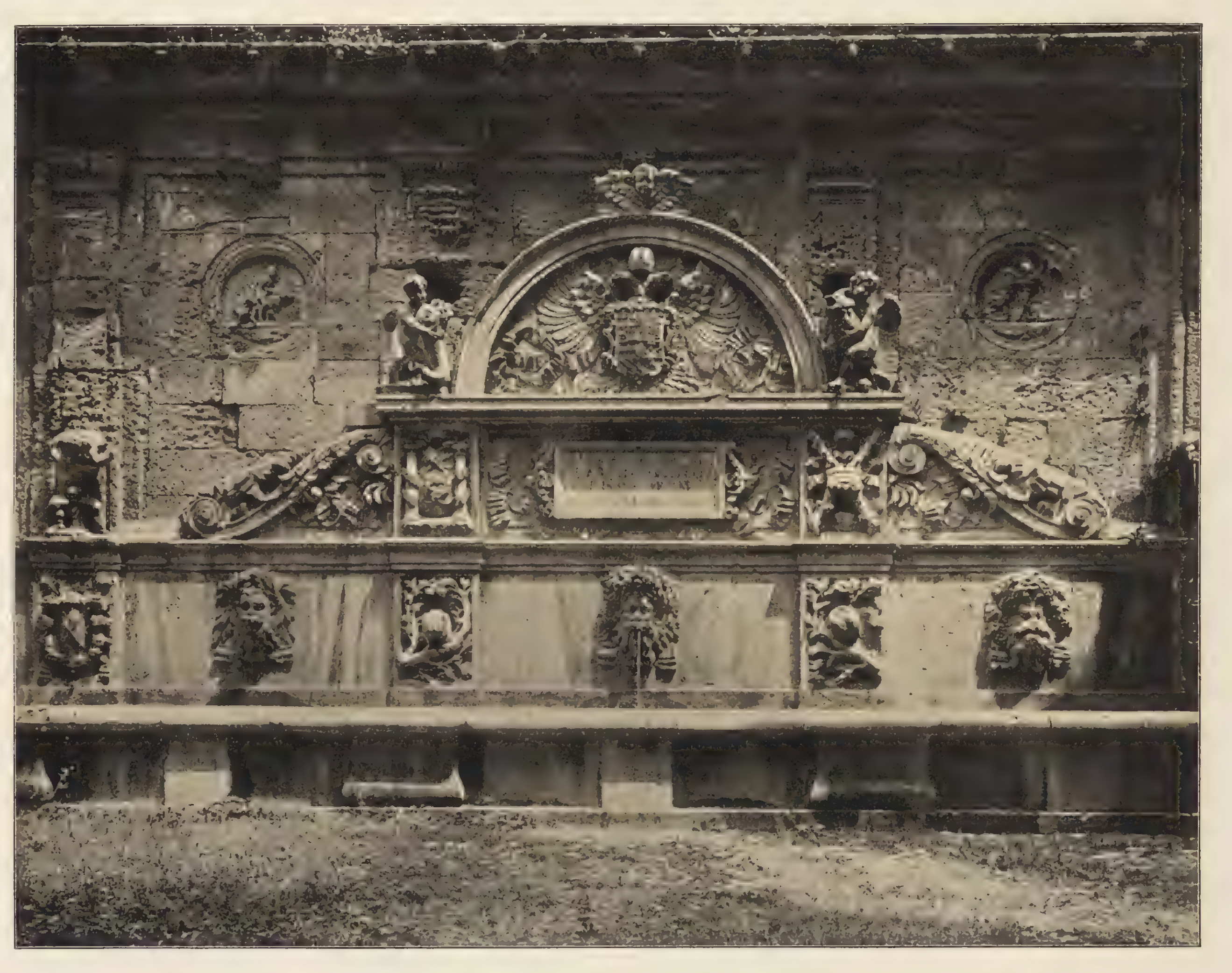
Wie dem auch sei, Thatsache ist, daß Niccolò bereits am 15. November 1537 die große Figur der Fama in der rechten Eckfläche des Südportals am Alhambrapalast beendigt hatte. Sie wurde von Machuca, Siloe und Julio Aquilés auf 120 Ducaten geschätzt. Rasch folgte die Victoria gegenüber; und im Tympanon eine Relieffigur der Abundantia. Dann aber kam eine zehnjährige Unterbrechung der Arbeiten. In den Jahren 1539—41 findet man ihn mit den Malereien eines Retablo für die Kirche von Gava beschäftigt, für die er 52 Ducaten erhält. Er heißt da *Nicolasin pintor.*

Die Herstellung jenes Baumodells im Jahre 1539 (als der Kaiser in Toledo die Cortes versammelte) und die Uebersendung der Risse, die Errichtung eines Prachtbrunnens am Aufgang zum Schloß, die Bestellung eines großen Marmorkamins in Genua — alles um den Anfang der vierziger Jahre —, scheint auf einen erwarteten Besuch Karls V hinzuweisen.

Der ihm gewidmete Brunnen unter der Torre de Justicia war eine Idee des Marques de Mondejar, D. Luis de Mendoza. Die Zeichnung machte im Jahre 1545 Machuca, sein Stil ist in der Betonung des Flächenhaften, der dorischen Pilasterordnung, den runden Reliefs erkennbar. Da aber Corte die Steine besorgte *(piedra parda* von Sierra de Elvira*)*, so hat man vermutet, daß er auch an der Ausführung beteiligt gewesen sei. Dafür spricht seine große Praxis in Monumentalbrunnen, die Eleganz der Ornamente, der italienische Stil der Figuren.

Ein langes, ganz flaches Viereck von 36 Ellen Länge und 6 Ellen Höhe wird gegliedert durch sechs dorische Pilaster. Zwischen dem zweiten und fünften baut sich die ebenfalls dicht an die Mauer gepreßte Brunnenfassade auf. Ueber dem recht schmalen Wassertrog steht eine Art Sockel mit den burlesken Masken der Flüsse Genil, Darro und Beiro als Wasserspeier, Zwergpilaster enthalten das Wappen des Alkaiden und die Granate. Darüber, in dem mittleren Abteil, ein Aufsatz mit der Widmungstafel, flankirt von Doppelschnecken und bekrönt durch ein Halbrund mit dem kaiserlichen Wappen. Zu den Seiten zwischen den Pilastern jetzt ganz verwitterte Medaillons: Herkules mit der Hydra, Phrixos und Helle, Apoll und Daphne, Alexander; mit den entsprechenden Devisen: *Non memorabitur ultra; Imago mystica honoris; A sole fugante fugit; Non sufficit orbis.* Im Jahre 1624 war eine Restauration nötig geworden, die Alonso de Mena ausführte.

Der große Kamin wurde im XVII. Jahrhundert bei Gelegenheit eines Besuchs Philipps IV auseinander genommen und das Gewände für einen Altar der als Capelle geweihten Moschee verarbeitet. Die scheußlichen Satyrn wurden dem Altar bestimmt und stehen dort bis auf diesen Tag, als Text zu Betrachtungen über die wechselnden Begriffe der Zeiten und



Der Brunnen Karls V auf dem Alhambrahügel

Völker von Weihe und Entweihung. Nur das lascive Relief der Leda, nebst zwei Nymphen, welche einst den Mantel zierten, wurden über dem Eingang des Corridors untergebracht.

Erst im Jahre 1548 ging man an den oberen Teil des Südportals. Am 26. October verpflichtet sich Niccolò, die großen Statuen und die vier Reliefs der Stylobate herzustellen; er verlangt 1400 Ducaten, der Alkaide bietet 1100, die Entscheidung wird auf die schließliche Schätzung vertagt. Er muß damals schon leidend gewesen sein; wenigstens scheint seine Bemühung, einen Gehilfen aus Italien zu bekommen, darauf hinzudeuten, daß er der körperlichen Leistung der Marmorarbeit nicht mehr gewachsen sei. Schon am 1. Mai, dann am 1. November schreibt er nach Genua an Pietro Ponserto, ihm einen *socio e fratello* zu verschaffen; er verspricht diesem die Hälfte aller seiner Arbeiten nebst dem Gewinn; zunächst *una finestra nel palatio real da lambra di Granata,* womit jene plastischen Arbeiten gemeint sind. Ponserto wählte den Niccolò de' Longhi aus dem Mailändischen, den Schwiegersohn des Porta, der für sich und zwei Begleiter *(laborator et famulus)* fünfzig Scudi Reisegeld erhält. Wirklich hat Corte die Vollendung dieses »Fensters« nicht mehr erlebt; er starb im Jahre 1552. Die Vollendung besorgt der Gehilfe und Glaser Juan del Campo; die Taxation durch Siloe und Luis Machuca ergab 1290 Ducaten.

Die Zwickelfiguren stellen die Genien der Geschichte vor: Flügelweiber, mit großen Tafeln lesend und schreibend beschäftigt. Die Reliefs: Raub der Amphitrite, Triumph Neptuns, Tritonen, enthalten Anspielungen auf die afrikanische Expedition und die Eroberung von Tunis.

Die Art Niccolò's paßte zu dem Stil des Palastes; die großen Figuren sind plastisch gedacht in Formen und Wurf und nicht ohne Größe, der etwas breite Bau der Köpfe, die Verhältnisse zeigen die Bekanntschaft mit der Antike, die Modellirung des Nackten das Studium der Natur, die trefflich für die Fernwirkung berechnete faltenreiche Gewandung mailändische Art.

Das Westportal ist erst nach dem Tode des Baumeisters, aber wohl nach seinen Entwürfen ausgeführt und 1563 vollendet worden. Es ist von dem Südthor sehr verschieden: man ging hier über zum dorischen Stil, und für den oberen Teil hat der Architekt des Escorial, Herrera, dem Baumeister Mijares Vorschriften gegeben (1586—92). Sein Vorzug ist das historische Colorit seiner Reliefs mit den allegorischen Anspielungen auf des Kaisers Größe in Krieg und Frieden. Das Schlachtrelief mit der Raphaels Fresco des Siegs bei Ostia entlehnten Gruppe, wird auf die Schlacht bei Pavia gedeutet, die geflügelten Frauen mit der Granate bezeichnen die Stadt, das alte Maurenschloß dem neuen Herrscher verehrend; die Genien Waffen verbrennend, die Frau mit dem Oelzweig an der Säule des Herkules mit der Kaiserkrone den Triumph des Friedens.

Die weitere Baugeschichte des Palastes fällt außerhalb unseres Rahmens. Bald nahm die Arbeit unter dem Walten spanischer Schloßvögte und bei

fortwährend versagendem Geldzufluß jenes verzweifelte Tempo an, das die nationale Verbindung zäher Beharrlichkeit mit fatalistischem Phlegma zu ergeben pflegt. Der Morisken-Aufstand (1568) brachte eine Unterbrechung von fünfzehn Jahren, aber noch bis 1644 ist fortgearbeitet worden, da endlich kam der tödliche Stillstand, wie ein Fluß des Atlas im Sande der Sahara versiegt.

Das thörichte dabei ist, daß die Hauptsache doch gethan war, und nur gerade das unterblieb, von dem die Erhaltung und Benutzung des Gebäudes abhing: die Bedachung und das Zimmerwerk.

Seitdem steht der italienisch heitere Palast da im zerrissenen Trauermantel des Verfalls; wie ein exotischer Baum, der in feindseligem Klima in der Krone abstirbt. Wenn er dennoch in den Wintern dieser Jahrhunderte nicht zur Ruine geworden, wenn im Ring des Patio noch kein Weichen zu entdecken ist, so verdankt er es der Trefflichkeit der Construction und der conservativen Atmosphäre.

Der kaiserliche Gründer hat seine Schöpfung nie gesehen, nie wieder ist er nach Granada zurückgekommen. Die gehofften Pausen der Erholung angesichts der üppigen Ebene und der erhabenen Gebirgswelt der Sierra Nevada, inmitten des phantastischen Zaubers fremder Vergangenheit, belebt durch »Ritterspiel und frohe Tafel«, sie sind ein Traum geblieben. Und als er, durch Alter, Mißerfolge und körperliches Leiden verstimmt, sich noch einen Abend der Ruhe erzwingen wollte, hat er ihn in einem ganz anderen spanischen Hause gesucht. Dort mögen ihm Gedanken an diesen Palast seiner Jugend wohl einmal heimgesucht haben, wenn er in den schweigsamen Hallen des Klosters von S. Jeronimo den Text des Propheten verlesen hörte, von »Königen, die Trümmer bauen«.

Von jeher galt die Kathedrale von Granada als eine von den unvergleichbaren Schöpfungen der Kirchenbaukunst. Diego de Mendoza, der Dichter und Humanist, einst Gesandter Karl V in Venedig, Rom und beim Tridentinum, nennt sie in seiner »Guerra de Granada« den prächtigsten *(suntuoso)* Tempel nach S. Peter in Rom. Und doch kannte er sie nur in unfertigem Zustande, denn zu seinen Lebzeiten, er starb 1575, war erst die Ostpartie ausgeführt. Der Größe nach gehört sie zu den Kirchen ersten Ranges; das Innere hat 116 zu 67,25 m im Lichten, das Altarhaus 45 m Höhe, 22 m Durchmesser. Wenn die Puristen vom Ende des XVI. Jahrhunderts an dem »gemischten Stil« der Uebergangszeit Anstoß nahmen, so hat die Gegenwart sie mit günstigerem Auge betrachtet. Fergusson erklärt sie für eine der schönsten Kirchen Europas, besonders wegen des eigentümlichen Grundrisses. Ihr Plan enthalte Anordnungen, die nicht nur neu seien, sondern Verbesserungen alles bisher geleisteten; »es konnte eine Kirche daraus werden, die der würdigen Feier des katholischen Cultus besser als irgend eine entsprochen hätte«. Ihr Inneres erschien einem Kunstfreund der Gegenwart wie ein »Triumphgesang der siegreichen Kirche!«

Es giebt seltsamer Weise noch keine ordentliche Aufnahme; in dem großen nationalen Prachtwerk der *Monumentos arquitectónicos* sucht man sie vergebens. Der Schwarm der Reisenden pflegt dort für andere Dinge als die Alhambra wenig übrig zu haben. Doch hat die Localforschung zahlreiche und merkwürdige Daten aus Archiven der Stadt und Kirche hervorgezogen, die über ihre Geschichte neues Licht verbreiten[1]).

Die Metropolitankirche Granadas ist das erste große kirchliche Gebäude Spaniens in dem neuen, seit 1500 aus Italien eingedrungenen Stil. Als Schöpfer des Planes und erster Baumeister galt der Erbauer und Vollender ihres vornehmsten Teiles: Diego de Siloe. Diese Annahme gründete sich auf die Ueberlieferung und auf eine Inschrift am Grabsteine seiner ersten Frau, Anna de Santotis (1540), einst im alten Sagrario, wo es von ihrem Gatten heißt: *por cuya industria se principió esta iglesia,* »durch seine Kunstfertigkeit ward diese Kirche begonnen, am 15. Mai 1529.«

---

[1]) Manuel Moreno, Guia de Granada. Granada 1892.

Diego de Siloe

war der Sohn des Gil de Siloe, des letzten gothischen Bildhauers von Burgos, bekannt durch den Hochaltar und das Denkmal der Eltern Isabella der Katholischen in der Karthause von Miraflores. Ueber seinen Bildungsgang ist nichts bekannt, doch scheint er in Italien gewesen zu sein, und war eng verbunden mit Bartolomé Ordoñez.

Von Diego's Arbeiten in Burgos ist am berühmtesten die Prachttreppe der Kathedrale, die *escalera dorada,* die vom hohen Thor des nördlichen Querschiffs (die Kirche liegt an den Berg gelehnt) auf den Fußboden der Kirche herabführt. Eine steile Doppeltreppe von einem Stamm und vier Armen, zu je dreizehn Stufen. Zu derselben Zeit (1519) führte er den St. Annen-Altar und das Grabmal des Bischofs Acuña in der Capelle der Concepcion aus; wie der Contract vorschreibt, *á lo romano.* Die Medaillonfiguren der Tugenden an dem Sarcophag sind im Stil des florentinischen Flachreliefs.

Dies ist alles was man über die Anfänge Siloe's in seiner Vaterstadt weiß. Man sieht, bei den maßgebenden Personen war, gewiß in Folge ihres Verkehrs mit Rom, die Vorliebe für italienische Art verbreitet, und der Sohn des Gil de Siloe ist einer der ersten Spanier, die sich in sie hineinstudirt hatten. Zehn Jahre später, und wir finden ihn im Ruf des besten Baumeisters Spaniens; dieses Ansehen behauptete er bis über die Mitte des Jahrhunderts hinaus, darin stimmen Schriftsteller und Fachmänner überein. Als im Jahre 1539 die Kuppel der Kirche von Burgos eingestürzt war und das Capitel über ihre Wiederherstellung beriet, richtete ein Baumeister aus Lerma, Bartolomé Pieredonda, zufällig dort anwesend, ein Schreiben an die Herren, in dem er, überzeugt eine bessere Construction gefunden zu haben, den Vorschlag macht, einem Congreß der ersten Architecten des Reiches seinen Plan zu unterbreiten. Die zur Zeit als sachkundigste und erfahrenste in der Kunst der *canteria e xumetria* anerkannten aber seien vier: Diego de Syloy, Maestre Felipe, Rodrigo Gil und Juan de Regines. Meister Philipp ist der Burgunder Vigarni aus Langres, spätestens seit 1498 in Burgos ansässig, der auch in der Folge den Plan der neuen Kuppel gemacht haben soll. Der an vierter Stelle genannte ist Juan Gil de Hontañon aus Regines, der die neue Kathedrale von Salamanca entwarf; der dritte sein Sohn Rodrigo Gil de Hontañon, Erbauer dieser sowie der Kathedrale von Segovia, der letzten großen Unternehmungen Spaniens im Spitzbogenstil.

Dieses Urteil des Technikers bestätigen die Autoren. Der portugiesische Francisco de Hollanda, der Freund und Verehrer Michelangelos, führt ihn (1548) in seiner Liste der Koryphäen der Kunst, der »Adler« wie er sagt, auf, eigentümlicher Weise als Ornamentisten.

Der Goldschmied Juan de Arphe bezeichnet (1585) ihn und Covarrubias als die Bahnbrecher des Stils der Bramante und Genossen in Spanien. Und



Die goldene Treppe in der Kathedrale von Burgos

Pater Sigüenza, der Geschichtschreiber des Escorial sagt: Er war der Erste, der durch sein gutes Urteil den Adel der Kunst wiedererwecken wollte, obwohl er, fehlend durch Ueberladung mit pflanzlichen und figürlichen Zieraten, nicht zur Vollkommenheit und guten Nachahmung des Altertums durchdrang. Im Anfang unseres Jahrhunderts nannte ihn Isidor Bosarte das größte Kunsttalent, das Burgos hervorgebracht, obwohl er zu Namen gekommen sei erst in seiner zweiten Heimat Granada. —

Im Jahre 1525 ist Diego de Siloe nach Granada übergesiedelt. Doch war nicht der Dombau die Veranlassung seiner Berufung. Am 2. December 1515 war zu Loja Gonzalo de Cordoba, genannt der große Feldherr, verstorben; er hatte die Kirche San Gerónimo zu seiner Ruhestätte bestimmt. Ein Kloster nebst Kirche des Hieronymiterordens war schon 1494 von Isabella der Katholischen gestiftet worden, aber erst im Jahre 1519 wurde an der jetzigen Stelle der Grundstein zur Kirche gelegt, und erst 1523 hatte Gonzalo's Wittwe, Herzogin von Terranova, die erforderlichen Schritte gethan, um sich das Gebäude für jenen Zweck zu sichern. Als Gegenleistung übernahm sie die Kosten der Vollendung des Baus; es handelte sich um den westlichen Hohen Chor, Querschiff und Altarcapelle, in deren Mitte das Denkmal aufgestellt werden sollte.

Zu jener Zeit war in Spanien eine fast schrankenlos reiche, plastisch-figürliche Ausstattung solcher Prachträume — Chöre, Sacristeien, Grabcapellen aufgekommen. In S. Gerónimo sollte im Querschiff, an Pendentifs, Gewölbe und Kuppel die sonst übliche Malerei völlig durch Statuen und Reliefs ersetzt werden. In Italien, das die Schule der spanischen Bildhauer geworden war, würde eine solche Profusion von Sculptur kaum für geschmackvoll gegolten haben. Die Kirche der Doria, S. Matteo in Genua (1543), erscheint im Vergleiche damit sehr einfach. — Man hatte also hier nicht bloß einen Baumeister, mehr noch einen erfinderischen Plastiker nötig, und war so glücklich, den einzig passenden Mann in Siloe zu finden. Er war der Sohn eines Bildhauers; der Contract für die Prachttreppe in Burgos nannte ihn noch *Imaginario.* Diese Arbeit mußte ihn für viele Jahre an die Stadt fesseln, ein Umstand von entscheidenden Folgen für die künstlerische Neugestaltung der maurischen Stadt.

Anfänge der Kathedrale

Die bisherige Annahme, daß Siloe's Berufung zum Maestro mayor der Kathedrale im Jahre 1529 auch den Anfang ihrer Baugeschichte bezeichne, hat sich neuerdings immer deutlicher als ungenau herausgestellt. Man weiß jetzt, daß der Beschluß eines großen Neubaues, der Entwurf von Plänen dafür, schon in das erste Jahrzehnt des Jahrhunderts zurückreicht. Für das Verständnis der jetzigen Kirche ist es von Bedeutung, daß ihr Grundgedanke aus den Tagen der noch herrschenden Gothik stammt, daß ihr Urplan im Kopf eines Gothikers entsprungen ist.

Zwei hier einschlagende Nachrichten waren sogar längst gedruckt, aber nicht beachtet worden. Der venezianische Gesandte bei Kaiser Karl V während dessen Residenz in Granada, Andrea Navagero, hatte in dem Reisebericht, den er brieflich an seinen Bruder richtete, bereits am 31. Mai 1526 von einer im Bau begriffenen Hauptkirche gesprochen. *La Chiesa maggiore, che si fabbrica, sarà vicina a questa Capella [Reale].* Und ein Augenzeuge, Luis del Marmol in seiner »Geschichte der Rebellion«, gedenkt der drei Jahre vorher gefeierten Grundsteinlegung, am 25. März 1523.

Aber schon früher hatten Beratungen und Vorbereitungen stattgefunden. Sie beginnen mit dem Entschluß der Königin Isabella, die königliche Grabcapelle, damals bereits zu Toledo in der Franciscanerkirche S. Juan de los Reyes von dem Baumeister Guas aus Brüssel errichtet, nach Granada zu verlegen. Damals (1504) als sie, kurz vor ihrem Tode, die große Capilla Real an der Ostseite der ehemaligen, vorläufig als Kathedrale dienenden Moschee zu bauen befahl (sie spricht davon in ihrem Testamente), war auch schon daran gedacht worden, dieses für die Metropolitankirche zu enge, maurische Gebäude durch einen an seiner Nordseite aufzuführenden Neubau zu ersetzen. Dieser Neubau sollte sich den großen Tempeln von Toledo und Burgos ebenbürtig zur Seite stellen.

Nach dem Tode der hochherzigen Fürstin wurde zunächst jene königliche Gruftkirche, die Capilla Real, rüstig in Angriff genommen (1506 bis 1517), die Arbeiten für die Kathedrale aber nahmen einen schleppenden Gang. Es scheint, daß man sich zwischen dem sehr großartigen Plan des Königs Ferdinand und einem bescheideneren lange nicht entscheiden konnte. Diesen empfahl nach Ferdinands Tode der Erzbischof, vielleicht eine unabsehbar lange Bauzeit voraussehend.

Daß jener königliche Grundriß im Wesentlichen kein anderer war, als der später ausgeführte, wird durch einen Brief des Königs an den Statthalter von Granada, Grafen von Tendilla, aus dem Jahre 1509 bestätigte.

Erst zwölf Jahre später, 1521, scheint man sich zur endgültigen Beschlußfassung über Plan und Aushebung der Fundamente aufgerafft zu haben. Am 8. März ernennt das Capitel eine Baucommission aus seinem Schoße, sendet (am 26. April) den Rodrigo Hernandez, Maestro Mayor der Kirchen des neuen Erzbisthums, an den Statthalter Cardinal Hadrian von Utrecht, und lädt die Baumeister von Toledo und Salamanca, Enrique de Egas und Juan Gil de Ontañon, ein, sich an Ort und Stelle einzufinden. Von des letzteren Ankunft wird nichts berichtet; dagegen hat Egas in der That die oberste Direction in die Hand bekommen. Er ist viermal, 1521, 1524, 1527, 1528, jedesmal auf etwa einen Monat, in Granada erschienen, und bei dem zweiten Besuche (24. Mai 1524) wird er auch *Maestro maior del edificio desta santa Iglesia de Granada* genannt. Im Jahre 1522 wird der Kirchenpfleger (Canonico obrero) Gaspar de Fuente, mit der Abschätzung und dem Ankauf von Häusern und Beschaffung von Baumaterialien beauftragt. Dann erfolgt die Grundsteinlegung durch den Bischof von Alesio,

Pater Sigüenza, der Geschichtschreiber des Escorial sagt: Er war der Erste, der durch sein gutes Urteil den Adel der Kunst wiedererwecken wollte, obwohl er, fehlend durch Ueberladung mit pflanzlichen und figürlichen Zieraten, nicht zur Vollkommenheit und guten Nachahmung des Altertums durchdrang. Im Anfang unseres Jahrhunderts nannte ihn Isidor Bosarte das größte Kunsttalent, das Burgos hervorgebracht, obwohl er zu Namen gekommen sei erst in seiner zweiten Heimat Granada. —

Im Jahre 1525 ist Diego de Siloe nach Granada übergesiedelt. Doch war nicht der Dombau die Veranlassung seiner Berufung. Am 2. December 1515 war zu Loja Gonzalo de Cordoba, genannt der große Feldherr, verstorben; er hatte die Kirche San Gerónimo zu seiner Ruhestätte bestimmt. Ein Kloster nebst Kirche des Hieronymiterordens war schon 1494 von Isabella der Katholischen gestiftet worden, aber erst im Jahre 1519 wurde an der jetzigen Stelle der Grundstein zur Kirche gelegt, und erst 1523 hatte Gonzalo's Wittwe, Herzogin von Terranova, die erforderlichen Schritte gethan, um sich das Gebäude für jenen Zweck zu sichern. Als Gegenleistung übernahm sie die Kosten der Vollendung des Baus; es handelte sich um den westlichen Hohen Chor, Querschiff und Altarcapelle, in deren Mitte das Denkmal aufgestellt werden sollte.

Zu jener Zeit war in Spanien eine fast schrankenlos reiche, plastisch-figürliche Ausstattung solcher Prachträume — Chöre, Sacristeien, Grabcapellen aufgekommen. In S. Gerónimo sollte im Querschiff, an Pendentifs, Gewölbe und Kuppel die sonst übliche Malerei völlig durch Statuen und Reliefs ersetzt werden. In Italien, das die Schule der spanischen Bildhauer geworden war, würde eine solche Profusion von Sculptur kaum für geschmackvoll gegolten haben. Die Kirche der Doria, S. Matteo in Genua (1543), erscheint im Vergleiche damit sehr einfach. — Man hatte also hier nicht bloß einen Baumeister, mehr noch einen erfinderischen Plastiker nötig, und war so glücklich, den einzig passenden Mann in Siloe zu finden. Er war der Sohn eines Bildhauers; der Contract für die Prachttreppe in Burgos nannte ihn noch *Imaginario*. Diese Arbeit mußte ihn für viele Jahre an die Stadt fesseln, ein Umstand von entscheidenden Folgen für die künstlerische Neugestaltung der maurischen Stadt.

Anfänge der Kathedrale

Die bisherige Annahme, daß Siloe's Berufung zum Maestro mayor der Kathedrale im Jahre 1529 auch den Anfang ihrer Baugeschichte bezeichne, hat sich neuerdings immer deutlicher als ungenau herausgestellt. Man weiß jetzt, daß der Beschluß eines großen Neubaues, der Entwurf von Plänen dafür, schon in das erste Jahrzehnt des Jahrhunderts zurückreicht. Für das Verständnis der jetzigen Kirche ist es von Bedeutung, daß ihr Grundgedanke aus den Tagen der noch herrschenden Gothik stammt, daß ihr Urplan im Kopf eines Gothikers entsprungen ist.

Zwei hier einschlagende Nachrichten waren sogar längst gedruckt, aber nicht beachtet worden. Der venezianische Gesandte bei Kaiser Karl V während dessen Residenz in Granada, Andrea Navagero, hatte in dem Reisebericht, den er brieflich an seinen Bruder richtete, bereits am 31. Mai 1526 von einer im Bau begriffenen Hauptkirche gesprochen. *La Chiesa maggiore, che si fabbrica, sarà vicina a questa Capella [Reale].* Und ein Augenzeuge, Luis del Marmol in seiner »Geschichte der Rebellion«, gedenkt der drei Jahre vorher gefeierten Grundsteinlegung, am 25. März 1523.

Aber schon früher hatten Beratungen und Vorbereitungen stattgefunden. Sie beginnen mit dem Entschluß der Königin Isabella, die königliche Grabcapelle, damals bereits zu Toledo in der Franciscanerkirche S. Juan de los Reyes von dem Baumeister Guas aus Brüssel errichtet, nach Granada zu verlegen. Damals (1504) als sie, kurz vor ihrem Tode, die große Capilla Real an der Ostseite der ehemaligen, vorläufig als Kathedrale dienenden Moschee zu bauen befahl (sie spricht davon in ihrem Testamente), war auch schon daran gedacht worden, dieses für die Metropolitankirche zu enge, maurische Gebäude durch einen an seiner Nordseite aufzuführenden Neubau zu ersetzen. Dieser Neubau sollte sich den großen Tempeln von Toledo und Burgos ebenbürtig zur Seite stellen.

Nach dem Tode der hochherzigen Fürstin wurde zunächst jene königliche Gruftkirche, die Capilla Real, rüstig in Angriff genommen (1506 bis 1517), die Arbeiten für die Kathedrale aber nahmen einen schleppenden Gang. Es scheint, daß man sich zwischen dem sehr großartigen Plan des Königs Ferdinand und einem bescheideneren lange nicht entscheiden konnte. Diesen empfahl nach Ferdinands Tode der Erzbischof, vielleicht eine unabsehbar lange Bauzeit voraussehend.

Daß jener königliche Grundriß im Wesentlichen kein anderer war, als der später ausgeführte, wird durch einen Brief des Königs an den Statthalter von Granada, Grafen von Tendilla, aus dem Jahre 1509 bestätigte.

Erst zwölf Jahre später, 1521, scheint man sich zur endgültigen Beschlußfassung über Plan und Aushebung der Fundamente aufgerafft zu haben. Am 8. März ernennt das Capitel eine Baucommission aus seinem Schoße, sendet (am 26. April) den Rodrigo Hernandez, Maestro Mayor der Kirchen des neuen Erzbisthums, an den Statthalter Cardinal Hadrian von Utrecht, und lädt die Baumeister von Toledo und Salamanca, Enrique de Egas und Juan Gil de Ontañon, ein, sich an Ort und Stelle einzufinden. Von des letzteren Ankunft wird nichts berichtet; dagegen hat Egas in der That die oberste Direction in die Hand bekommen. Er ist viermal, 1521, 1524, 1527, 1528, jedesmal auf etwa einen Monat, in Granada erschienen, und bei dem zweiten Besuche (24. Mai 1524) wird er auch *Maestro maior del edificio desta santa Iglesia de Granada* genannt. Im Jahre 1522 wird der Kirchenpfleger (Canonico obrero) Gaspar de Fuente, mit der Abschätzung und dem Ankauf von Häusern und Beschaffung von Baumaterialien beauftragt. Dann erfolgt die Grundsteinlegung durch den Bischof von Alesio,

Fr. Fernando de Rojas. Im April 1527 werden große Massen Bausteine an Ort und Stelle ausgeladen, und Egas liefert Modelle und Risse.

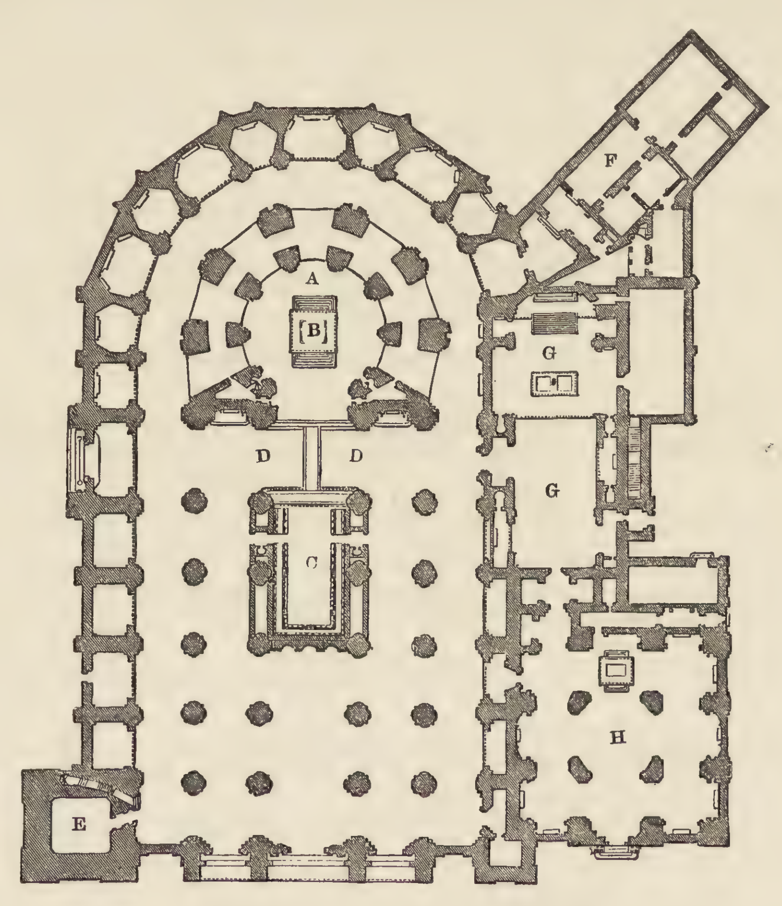
Dann aber tritt plötzlich eine Störung ein. Der Maler Pedro Vazquez wird zu einem Gutachten aufgefordert; am 15. Mai 1528 werden die Steinmetzarbeiten suspendirt; Egas, der im April abgereist war, ist nicht wiedergekommen. Warum man ihn fallen ließ, darüber ist keine Andeutung zu finden; aber noch im selben Jahre erscheint an seiner Stelle Diego de Siloe, der Baumeister von S. Gerónimo. Am 20. October beginnt er ein großes Holzmodell, bei dem ihm drei französische Kunstschreiner *(ensambladores)* und ein spanischer *entallador* zur Hand gehen.

Seine Wahl und sein Modell trafen jedoch auf Widerspruch. Es war nicht zu verwundern, daß die Freunde des Alten sich regten. Die Capläne der Capilla Real mögen es gewesen sein, die geltend machten, daß der neue Stil *ihrer* Kirche nachteilig sein werde *(perjuicio)*, d. h. daß die korinthische Ordnung Siloe's mit ihrer vor elf Jahren vollendeten Denkmalkirche in Disharmonie stehen werde. Sie beschwerten sich bei dem Kaiser. Obwohl dieser selbst vor drei Jahren einen ganz italienischen Renaissancepalast auf der Alhambra begonnen hatte, erging jetzt eine *cédula* mit der Weisung an das Capitel, »das Werk der Kathedrale nicht *al romano* zu machen«. Aber nun sandte man den gewandten Architecten selbst an den Hof, seine Sache zu führen (21. Januar 1529), und mit solchem Erfolg, daß dann doch nach seinem Plan zu bauen begonnen werden konnte.

Aus diesen Verhandlungen ergiebt sich der Grund der Entlassung des ersten Baumeisters mit hinreichender Wahrscheinlichkeit. Daß sein ständiger Wohnort fern oben in Castilien war, würde freilich zu mancherlei Verlegenheiten geführt haben. Indeß pflegten Baumeister damals die gleichzeitige Leitung mehrerer Unternehmungen an weit auseinanderliegenden Orten zu übernehmen. Den entscheidenden Anstoß aber gab wohl der Eindruck der Entwürfe Siloe's für S. Gerónimo, die mit allem Zauber der Neuheit und Formeneleganz wirkten. Ohne den Zufall also seiner Anwesenheit am Ort, würde Granada sicher eine gothische Kathedrale erhalten haben, die sich den fast gleichzeitigen von Salamanca (1513) und Segovia (1525) als dritte und letzte angeschlossen hätte.

Beunruhigender ist die Frage: Wie weit war beim Wechsel der Oberleitung der Bau gefördert? Denn was schon dastand, setzte der Phantasie des neuen Meisters Schranken, auch kann es, nebst den daraus fließenden Consequenzen, nicht auf seine Rechnung kommen. Obwohl nun in jenen fünf Jahren seit der Grundsteinlegung nur langsam und mit Unterbrechung gearbeitet worden war, so müssen doch mindestens die Fundamente der Ostpartie ausgehoben gewesen sein. Es fiel gewiß Niemanden ein, im Grundriß Aenderungen zu verlangen, hatte man doch fast zwanzig Jahre über ihn Rat gepflogen; auch betrafen die Neuheiten, nach denen man begehrte, nicht räumliche Dispositionen, sondern die Formensprache.

Wir stehen hier an dem kritischen Punkt, auf den jene neuerdings ermittelte Vorgeschichte der Kathedrale hinausläuft: daß der eigentliche Urheber ihres Grundrisses und Planes nicht Siloe, sondern sein Vorgänger zu sein scheint: Enrique de Egas. Dessen Name tritt in unserer Baugeschichte zuerst im Jahre 1521 auf. Aber wir wissen, daß er in den



Kathedrale von Granada. Grundriß

A Capilla mayor, B Altar, C Chor, D Querschiff, E Glockenthurm, F Sakristei, G Capilla Real, H Sagrario; an der Stelle der alten Moschee

Jahren 1506 bis 1517 die anstoßende Capilla Real gebaut hat; wem anders könnte man den ersten Riß der Kathedrale anvertraut haben? Auch das 1504 gegründete königliche Hospital war sein Werk.

Daß ein älterer Plan von Siloe im wesentlichen beibehalten worden ist, lehrt ein Blick auf den Grundriß. Er zeigt die Raumanlage einer gothischen Kathedrale des XIII. Jahrhunderts. Aber noch mehr: Dieser Riß ist größtenteils eine Wiederholung des alten von 1227 der Kathedrale von Toledo, an der Enrique de Egas von 1494 bis 1534 als Maestro Mayor angestellt war. Uebereinstimmend sind: das fünfschiffige Langhaus, dessen

vierte und fünfte Abseite sich in dem Halbrund des Umgang fortsetzen; der Capellenkranz mit seinem Wechsel breiter und schmaler polygoner Capellen; das in die Fluchtlinie der Außenmauern einbezogene Querschiff. Weggefallen ist die Anordnung des Umgangs, wo die Zwischenräume der quadratischen Joche durch dreieckige ausgefüllt waren. Die in Toledo nachträglich in die durchbrochenen Umfassungsmauern des Schiffs zwischen die Strebepfeiler eingesetzten Capellen sind hier von vornherein, und zwar in größerer Tiefe, in den Plan aufgenommen worden.

Die Rotunde

Obige Angabe über die Aehnlichkeit des ersten Risses mit dem von Toledo wäre jedoch in einem Punkte nicht zutreffend. Da wo die Fluchtlinien des Mittelschiffes sich sonst, jenseits des Triumphbogens, in der Pfeilerreihe des Altarhauses in gleicher Richtung fortsetzten, nehmen sie hier eine Wendung nach außen: Das Altarhaus, statt wie in Toledo im halben Achteck abzuschließen, wird zum Central- und Kuppelbau, in Form des Zehnecks. Freilich sollte dieses Zehneck erst im Gewölbe vollständig zur Erscheinung kommen; unterhalb wurden drei seiner Seiten durch den Triumphbogen weggenommen.

Indeß würde auch dieses unvollkommene Zehneck die geschlossene Wirkung eines Centralraumes, einer Rotunde gehabt haben. Die Ueberführung des Zehnecks in die Rundform, deren Belebung durch mannigfaltige Bogenstellungen war Siloe's Werk.

Unser Altarhaus baut sich auf in zwei Geschossen. Das untere gliedert, die Pfeilerreihen des Langhauses fortsetzend, eine Ordnung korinthischer Wandsäulen, zwölf mit Einschluß der um die Stützen des Triumphbogens gruppirten. Sie umschließen sieben nach dem Umgang sich öffnende Arcaden, über deren Scheitel noch Platz ist für sieben längliche Tribünen, die einst für Grabmonumente bestimmt, später Gemälde der vierzehn Kirchenlehrer erhielten. Dies Untergeschoß ist bekrönt durch einen verkröpften Fries mit groteskem Figurenschmuck.

Im oberen oder Lichtgaden, der die korinthische Ordnung wiederholt, reihen sich, unter Paaren hoher Rundbogenfenster, retabelartige Blenden, für die Alonso Cano seine sieben großen Bilder der »Freuden Mariä« gemalt hat. Darüber das Zehnrippengewölbe der Kuppel, von ebensoviel breiten Rundbogenfenstern am Fuß durchbrochen.

Beide Fensterkränze ergießen über den Raum und die Gemälde Cano's eine Flut von Licht, das indeß durch die Glasmalereien des XVI. Jahrhunderts feierlich gedämpft wird. Die der unteren Reihe sind von Theodor von Holland in Flandern hergestellt worden, die zehn oberen nach Zeichnungen Siloe's von Juan del Campo.

Sehr imposant und sehr malerisch ist die Außenansicht dieser Ostpartie, wie sie, von dem hochgelegenen Quartier des Albaicin gesehen, als mächtiger



Kathedrale von Granada. Blick in die Rotunde

Stufenbau aus dem Häusermeer der alten Maurenstadt emporsteigt. In diesem dreifältigen starken Ring von Capellenkranz, Umgang und Kuppel, umpanzert von einem dreifachen Kranz massiver, behelmter Strebepfeiler, bekrönt von der zehnseitigen Zeltdachpyramide mit Doppellaterne, macht sich die Uebersetzung der leichten und luftigen Formen des nordfranzösischen *chevet* in die gediegenen und schweren des Uebergangsstils noch am vorteilhaftesten, als vertrauenerweckendes Gepräge unerschütterlicher Festigkeit.

Diese Rotunde nun verleiht der Kathedrale ihre besondere, sozusagen persönliche Physiognomie. In der räumlichen Anordnung und Construction, aber auch in liturgischer Beziehung. Sie behauptet eine hervorragende Stelle in der Reihe der Versuche, Elemente der Centralform mit dem Basilikaplan zu verknüpfen, ein Problem, das die Kirchenbaukunst durch das ganze Mittelalter, mehr noch im Süden als im Norden, beschäftigt hat.

Aus der Reihe der Kathedralen französischen Stils, der sie sonst nach dem Grundriß durchaus angehören würde, tritt sie heraus mit diesem Altarhaus, das nicht mehr bloß, wie es von Anbeginn der christlichen Zeit war, eine Fortsetzung, ein abrundender Schluß des Schiffes ist. Es hat sich zu einem abgeschlossenen, tempelartigen Raum innerhalb der Kirche entwickelt. Die Verbindung mit der Westkirche durch den Triumphbogen hat wirklich das Ansehen eines mächtigen Thors, das eine Raumüberraschung ahnen läßt.

Ein Uebelstand war dabei nicht zu umgehen. Zwar war der Altardienst vom Schiff aus vollkommen sichtbar, aber die Perspective erlitt eine Unterbrechung. Die vollständige Uebersicht des Raumes von Westen her wurde geopfert. Doch ergänzt die Phantasie leicht die dem Auge entzogenen Teile und umgiebt zugleich die Capelle mit dem Zauber des Geheimnisvollen. Nur von dem breiten Umgang aus und durch seine sieben Bogen enthüllt sich die ganze Rotunde dem Besucher; und hier kommt die Idee eines Sanctuariums, eines Altarorts in besonders angemessener, würdiger, solenner Weise zum Ausdruck. Sie bot zugleich herrlichen Raum für den Chor, der sich in der ersten Zeit hier befand und erst später dem herrschenden Gebrauch gemäß in das Schiff verlegt wurde. —

War dieser merkwürdige Plan schon eine Erfindung des ersten, gothischen Architecten, Enrique de Egas? Oder ist er, wie allgemein angenommen wird, Siloe's Eigentum; eine in dem ersten, herkömmlichen Grundriß vorgenommene Veränderung?

Jenes scheint auch Moreno anzunehmen: Siloe habe nur das Polygon der Altarcapelle auf die cylindrische Form zurückgeführt. Für die andere Ansicht scheint das Renaissanceartige der Centralform zu sprechen; auch die Verbindung des Namens Diego de Siloe mit Bramante in der angeführten Stelle Arphe's könnte darauf hinweisen.

Indeß findet sich im Grundriß keine Spur von Aenderungen zweiter Hand. Er ist aus einem Guß. Es will nicht gelingen, die traditionelle Form hineinzupassen. Der innere Kreis steht in geschlossener constructiver

Verstrebung mit dem Halbzehneck des Umgangs bis in den Capellenkranz hinein. *No dome is, in fact, so constructively arranged,* sagt Fergusson.

Dagegen läßt sich für die Autorschaft des Egas mehr als ein Grund anführen.

Die Centralform stand keineswegs seinem Ideenkreis fern. Er hat um dieselbe Zeit, früher und später, drei Monumentalbauten mit centralem Grundriß ausgeführt: die großen Hospitäler von Santiago, Granada und Toledo.

Die von ihm im größten Maßstab versuchte Form des Altarhauses



Kathedrale von Granada. Nördliche Ansicht

— aus den sieben Seiten eines Zehnecks, also in Form eines Hufeisenbogens — kommt schon früher in der Gothik vor. Uns in Deutschland wohlbekannt sind: die Marienkirche zur Wiese in Soest, die Klosterkirche zu Berlin, die St. Johanniskirche zu Brandenburg u. a. Bei Gelegenheit der Klosterkirche bemerkt Schnaase (V. 471), diese Anordnung wirke sehr vorteilhaft, da sie dem Chorraum eine freiere, luftigere Haltung gebe.

In jenem Brief des Königs an den Grafen von Tendilla vom Jahre 1509 wird das Altarhaus *Ochavo,* d. h. Achteck, genannt. Nun läßt sich zwar ein regelmäßiges Achteck (dessen Seiten der Breite des Triumphbogens gleich kämen) dem jetzigen Riß nicht einpassen. Doch setzt der Ausdruck

die Centralform voraus; er war durch die Achtzahl der (freilich nur ein unregelmäßiges Polygon formirenden) Stützen an die Hand gegeben.

Der Gedanke eines centralen Altarhauses läßt sich an die Bewegung der späteren Gothik Spaniens im XV. Jahrhundert anschließen; sie scheint auf ihn hinzudrängen.

Bekannt ist der Wert, den die Spanier seit der romanischen Zeit auf die Vierungskuppel, und zwar in Gestalt der lichtspendenden Laterne, mit hoher, von zwei Fensterringen durchbrochener Trommel gelegt haben, obwohl diese »Cimborien« über den Vierungspfeilern, auf Hängezwickeln errichtet, nicht geringe technische Schwierigkeiten boten.

Auf der anderen Seite war die Vorliebe für große achteckige Capellen im Wachsen. Man versuchte sie mit dem alten Kathedralplan zu verbinden, doch nur am Ostende konnte es in leidlicher Weise gelingen.

An diesem Punkt nun mochte einem Architecten wohl der Gedanke kommen, eine Verschmelzung der beiden in den Organismus der Kathedrale eingeführten Centralräume, des Ochavo, oder Octogons, mit dem vornehmsten Teil, der Capilla mayor, zu versuchen. Das große Ostachteck, das Toledo in der Capelle S. Ildefonso, Burgos in der Condestabilecapelle besaß, bisher ein bloßes Anhängsel, wird nun, verbunden mit Umgang und Capellenkranz, selbst zum Sanctuarium. Die Vierungskuppel, ein Prachtstück von bloß ästhetischer Bedeutung, wird zur Bekrönung, zum erhabensten tectonischen Ausdruck des Altarraumes, gleichsam ein ins Riesenhafte übertragener Baldachin, ein Ciborium, — wie in St. Peter die Kuppel über der Confession schwebt.

Daß Siloe den Grundriß aus dem ersten Bauplan übernommen hat, dafür spricht endlich auch der Umstand, daß ihm dessen Anpassung an seinen in dem neuen Stil durchgeführten Aufriß doch nicht ganz gelungen ist. Der Triumphbogen schneidet in unschöner, unorganischer Weise in das Kämpfergesims und dessen Pilaster ein, ja seine Laibung wird nach dem Scheitel zu durch die vordringende Krümmungsfläche der Kuppel verengt.

In welcher Art Egas die Vermittelung des unteren Achtecks und des Triumphbogens mit seinem regelmäßigen Zehnkappengewölbe sich gedacht hatte, darüber mögen Techniker Vermutungen anstellen. Auch die jetzige Kathedrale aber verdankt ihre Raumwirkung seinem Plan. Wäre dieser auch in den Formen ausgeführt worden, für die er ersonnen war, so würde die Kirche vielleicht manche Schönheiten entbehren, gewiß aber einen Vorzug haben, Einheit des Stils. Statt dessen haben wir nun einen gothischen Körper, der in ein klassisches Gewand gehüllt ist; ein Zwittergebilde, wie St. Eustache in Paris. Auf den Unbefangenen kann der erste Eindruck nicht anders als bizarr sein. Und wenn man einen Blick auf die wenig Jahre ältere Capilla Real daneben richtet, die so unübertrefflich den romantischen Geist und Aufschwung der vorhergegangenen großen Zeit zum Ausdruck bringt, so wird man sich doch für diesen zur Unzeit gekommenen Wechsel des Stils schwer begeistern können.

Ein Glück war es, daß wenigstens die Uebergangsformen Siloe's, Dank dem conservativen Sinn des Capitels, auch während der durchs ganze XVII. Jahrhundert sich fortschleppenden Weiterführung des Baues festgehalten werden mußten. So sind die Netz- und Rautengewölbe merkwürdigerweise noch bis zum Abschluß des Langhauses im Anfang des



Kathedrale von Granada. Das Innere vom westlichen Eingang gesehen

XVIII. Jahrhunderts beibehalten worden. Natürlich sind es Kuppelgewölbe, das an sich gefällige Rippenwerk hat nur decorative Bedeutung. Der modern-klassische Eindruck beruht auf den Pfeilern, die in der korinthischen Ordnung, viereckiger Kern mit Vorlagen und Halbsäulen, componirt sind. Sie sind eigentlich eine etwas unklassische Uebersetzung des gothischen Pfeilerbündels in die antike Ordnung. Da diese ihre festen Proportionen hat, die die Halbsäulen, wenn man ihnen die volle Höhe des Pfeilers geben wollte, weit überschritten hätten, so half sich der Baumeister, indem er oben und unten ein beträchtliches Stück abschnitt, den unteren Abfall zum

Postament gestaltete und aus dem oberen eine Art Kämpferaufsatz machte. Es ist das bekannte Gebälkfragment, das Brunelleschi in S. Lorenzo in seine moderne Säulenbasilica eingeführt hatte. Im Interesse der klassischen Proportionen wurde zu diesem Stelzensystem gegriffen, das indeß hier besser wirkt, als in Florenz.

Die Kathedrale von Granada hat trotz der Bewunderung, die sie fand (man nannte sie das achte Weltwunder), keine eigentlichen Nachbilder gefunden. Das ist kein Wunder. Der Zug der Zeit führte zu einer Nachahmung der italienischen Muster, die jede selbständige Erfindung erdrückte. Wenige Jahre nach der Einwölbung des Zehnecks begann Philipp II den Escorial, dessen Baumeister ihre Schule an S. Peter in Rom gemacht hatten. Diese isolirte Stellung kann natürlich ihrer Bedeutung keinen Abbruch thun, so wenig wie dies etwa bei ber Sophienkirche der Fall ist; der Wert eines Bauwerks mißt sich nicht nach der Zahl seiner Wiederholungen oder nach dem Einfluß, den es auf die Folgezeit ausgeübt. Nur ein Beispiel in Spanien ist mir bekannt: die Kirche S. Salvador in Ubeda, ein Bau des Valdelvira, wo das Altarhaus auch die Form einer Rotunde hat.

Fortgang und Abschluss

Diego de Siloe hat dem Bau ein volles Menschenalter lang vorgestanden und noch die Vollendung der Capilla mayor, seines Meisterwerks, erlebt. Während dieser Jahre hat er mit Hilfe vieler talentvoller Schüler der Plastik und dem Ornament seinen Stempel aufgedrückt.

Oben am Triumphbogen steht eine Tafel mit *ANNO 1552*: das Jahr seiner Einwölbung. Sieben Jahre später war die Kuppel geschlossen: am 17. August 1560 begann unter ihrem Riesenbaldachin der Altardienst. Sonst rühren noch von Siloe her: die Mauern und Portale der Nordseite und deren Capellen, die Grundmauern des Thurmes und der anstoßenden Teile der Fassade. Südwärts lehnte sich das Langhaus an die Capilla Real und die Moschee. Danach wird der untere Raum der Kirche seit Mitte des Jahrhunderts in Gebrauch genommen sein. Dagegen hat es mit der Fertigstellung der Hochteile noch anderthalb Jahrhunderte gedauert. Im Scheitel des südlichen Querschiffs steht 1614, in dem des nördlichen 1637. Ja die Pfeiler und Gewölbe des Langhauses sind erst Ende dieses Jahrhunderts errichtet und geschlossen worden, zuletzt die Vierung, nachdem die anfangs versuchte kleine Kuppel mißlungen war. Die von Alonso Cano entworfene Fassade verrät in ihren eleganten Reliefs französischen Ursprungs diese letzte Zeit; ihre drei mächtigen Blendbogen sollten nach dem ursprünglichen Plan Siloe's in drei und vier Geschosse geteilt und mit Säulen verziert werden. Ein weniger glücklicher Italianismus Siloe's war die isolirte seitliche Stellung des Glockenthurmes (dem übrigens ein Pendant bestimmt war), ganz im Widerspruch mit dem spanischen Gebrauch, der auch in den modernen Jahrhunderten, und gerade in den verwandten und benach-



Kathedrale von Granada. Querschiff

barten Kathedralen von Malaga und Jaen, die Verschmelzung des Thurmpaares mit der Fassade beibehielt.

Aber diese lange Baugeschichte zu verfolgen, würde deutschen Lesern die Geduld fehlen, obwohl manche auch sonst bekannte Namen, wie der Alonso Cano's, darin vorkommen; einiges jedoch aus dem Leben des ersten Baumeisters möge hier noch Platz finden.

Bei den bekannten Gepflogenheiten spanischer Finanzwirtschaft bot ein Riesenbau wie dieser Schwierigkeiten, die man anderwärts nicht so kennt. Manche wunderliche Geschichten haben die alten Papiere verraten. Gerade als man zur Einwölbung der Kuppel schreiten wollte, war Ebbe in der Kasse, und man entschloß sich, bei dem Capitel von Toledo eine Anleihe von 9—10 000 Ducaten aufzunehmen; dabei hat der Baumeister mit allem, was er an Baarem und hypothekirbaren Immobilien besaß, Bürgschaft leisten müssen. Ein andermal machten die Arbeiter (October 1553) einen Ausstand; der alte Meister trat auf ihre Seite, weil sie wirklich bei den gestiegenen Preisen von dem bisherigen Lohn kaum mehr leben konnten. Das Capitel, aufgebracht über die Nichtachtung seiner Autorität, suspendirte die Arbeit und verbot dem Baumeister den Verkehr mit seinen Leuten, nur mit den Rissen dürfe er sich beschäftigen. Dieser Strike währte indeß nur vier Tage.

Dagegen hatte man bereits im ersten Jahrzehnt, als die Mauern sich kaum bis zum ersten Gesims erhoben haben konnten, an der Nordseite des Langhauses und Querschiffs zwei überaus reiche Portalbauten aufgerichtet: das des hl. Hieronymus (an dem ein Täfelchen die Zahl 1532, ein anderes auf dem oberen, viel später zugesetzten Teil, 1639 trägt) und die *Puerta del Perdon* (1537). Dazu kommt noch die aus der letzten Capelle des Umgangs rechts in die Sacristei führende Thür (1534).

Die *Puerta del Perdon* liegt dem gothischen Prachtportal der Capilla Real gerade gegenüber: der Baumeister mußte zeigen, daß auch die *obra al romano* es in virtuosem Spiel mit dem harten Stoff und malerischen Reiz getrost mit der entthronten Gothik aufnehmen könne. Der Aufbau dieser Pforte erinnert auffallend an das Südportal von Karl V Palast auf der Alhambra, das der Genueser Niccolò da Corte seit 1537 in edlem lombardischen Stil ausführte; augenscheinlich dachte Siloe dessen für andalusischen Geschmack vielleicht etwas strenge Enthaltsamkeit im Ornamentalen durch seine grotesken Phantasien in Schatten zu stellen. Jedenfalls wollte er sein Bestes geben: man hat sie sein Meisterstück genannt; es ist die einzige Arbeit, die er auch mit dem Anfangsbuchstaben seines Namens bezeichnet hat. Das mehrmals wiederkehrende Täfelchen mit dem S kann als die Signatur des Architekten für den ganzen Bau betrachtet werden.

Die Organisation der von zwei Strebepfeilern eingeschlossenen Wandfläche wird bekrönt von einer prachtvollen heraldischen Decoration, den Wappen des Kaisers und der Reyes Católicos. Die Schafte der flankirenden

korinthischen Säulen zieren Fruchtkränze mit Täfelchen, darauf die kaiserliche Devise *Plus ultra.* Die zwei großen Zwickelfiguren, der Glaube und die Gerechtigkeit (sie halten die Inschrifttafel), beglaubigen den Baumeister auch als geistvollen Bildhauer. Die Züge dieser Allegorien sind lebendig und individuell, die Stellungen, die Drapirung mit der leichten Chlamys malerischer, als man von dem Architecten erwartet. —



Kathedrale von Granada. Puerta del Perdon

Man fing hier also an mit dem, was sonst bis zuletzt verspart zu werden pflegt. Aber da die damaligen Bauherren gewiß nicht hoffen konnten, ihre Kathedrale fertig zu sehen, auch die nächstfolgenden Geschlechter nicht, so wünschten sie wenigstens sich zu erfreuen an dem luxuriös gestochenen Dedications- und Titelblatte des Buches, von dem noch kein Bogen gesetzt war. Es war zugleich ein aller Welt lesbares Zeugnis, daß sie in ihrem Architecten den rechten Mann gefunden hatten. Ein glücklicher Gedanke ohne Zweifel, denn was hätten wir erhalten, wenn hier das XVII. Jahrhundert zu Wort gekommen wäre.

Man kann sich den Eindruck vorstellen, den diese Portalbauten Siloe's am Fuß der Alhambra machten. Bald sah er sich von einer Schar ge-

wandter Nachahmer umgeben. Noch heute spielen diese plateresken Fassaden in der Physiognomie der Stadt eine Rolle. Ein Wort über ihren Typus wird hier am Platze sein.

Zwischen Pilaster- und Säulengruppen öffnetsich die Pforte in reichem Rundbogen, aus dessen Zwickeln Apostelbüsten, Engelköpfe in Medaillonform hervorsehen. Ueber der Thür ragt eine Relieftafel, oder das Rund eines Muttergottesbildes, umgeben von kühn geschwungenen Ornamentmotiven: Greifen, Voluten mit Akanthusblättern bekleidet, Fuß- und Kopfende in Thierformen auslaufend. Rechts und links über jenen Säulen monumentale Kandelaber mit lodernden Flammen. — In den Füllungen der Flächen — Pilaster, Friese, Basen — hat das monströse Element völlig das pflanzliche und fictile verdrängt. Im Fries eine rhythmische Wellenbewegung von Gruppen: Centauren, Drachen, Widder, die aus Kelchen hervorwachsen, wie Wappenthiere eine Vase, ein Emblem zwischen sich nehmend. In den Pilasterschäften ruheloser Wechsel der Gestalten, wie die Gedankenflucht eines Traumes, ja selbst innerhalb derselben Gestalt: Unthiere, Sphinxe, Harpyien, ein Storchbein, an dessen Gelenk Flügel sitzen, während oben eine bärtige Maske uns angrinst.

Diese plastischen Delirien sind gewiß von bestrickend malerischem Reiz, aber sie stehen in fast rätselhaftem Widerspruch mit der Bestimmung des Gebäudes. Kaum daß hier und da ein verlorenes religiöses Symbol, ein Seraph, eine Muschel auftaucht. Ihr Reiz liegt in der Unerschöpflichkeit des Wechsels, im bewegten Zug der Linie, im plastischen Leben dieser Phantasiegebilde, der Eleganz der Modellirung, der feinen Abwägung der Teile zum Ganzen.

Aber man würde doch irren, wollte man sich den Meister befangen vorstellen in grotesken Geschmack. Er ließ sich eben forttragen vom Strom der Mode, die er freilich selbst aufgebracht hatte. Im Grunde aber hielt er, wie alle Künstler seines Bekenntnisses, den Anschluß an die classischen Ordnungen für das Merkmal, das Eins und Alles der guten Architectur; er ließ das, was nicht im Vitruv stand, nur aus Connivenz zu. Sein erfinderisches Temperament, der Genius des Orts, war mächtiger als das System. Aber inmitten der steigenden Erfolge regte sich zuweilen das Gewissen des echten Renaissancemannes, geschärft vielleicht durch den vor seinen Augen erstehenden Palast des Kaisers auf der Alhambra. Er konnte sich dann der Besorgnis nicht erwehren, daß er falsche Kunst treibe.

Bis vor kurzem besaß Granada noch einen Bau, den er, in den vierziger Jahren, nach ganz anderen Grundsätzen ausgeführt hatte. Es war der Mirador auf dem Platze Bibarrambla, ein Gebäude, bestimmt als Zuschauerbühne für den Magistrat bei den großen Festen, die hier seit der maurischen Zeit gefeiert wurden. Eine vielstöckige Fassade, drei Geschosse mit Arkaden dorischer, jonischer und korinthischer Ordnung; darüber war eine Attika mit zehn Fenstern und dem kaiserlichen Wappen beabsichtigt.

In einer Denkschrift von 1540 erklärt er, hier die Maße zeigen zu wollen, wie sie die gefeierten römischen und griechischen Meister aufgestellt haben. Deshalb werde er alles bis dahin in dieser Stadt Geschaffene übertreffen. Nichts Kunstloses, nichts Unschönes dürfe sich hier einschmuggeln. Das klingt wie ein Bekenntnis, daß er sich bisher nur herabgelassen habe zu denen, die in den Vorhöfen der wahren Kunst hausen. Er hatte sich wirklich in diesem Mirador so enthaltsam gezeigt in den Verzierungen, daß man ihn früher oft dem Herrera, dem Baumeister des Escorial und Antipoden des plateresken Stils zugeschrieben hat. Ein Brand machte im Jahre 1879 diesem Denkmal später Reue ein Ende.

Im Jahre 1562 fühlte Diego Siloe, daß seine Tage gezählt seien, am 31. Januar 1563 dictirte er sein Testament. Zum Universalerben des Vermögens, nach Abzug zahlreicher Legate und Stiftungen, setzte er das Hospital von S. Juan de Dios ein. Der Gesammtbetrag des Nachlasses wird nicht angegeben, nur das erfährt man, daß bei seiner zweiten Heirat (1541) die Inventarisation 4311836 Maravedis (= 25364 Mark Nennwert) ergeben hatte. Seiner Wittwe, Ana de Bazan, bestimmte er, außer der zugebrachten und zuerkannten Mitgift, die Nutznießung des Hauses auf Lebenszeit, nebst Mobiliar, Sclaven und Sclavinnen, Tapeten, Leinen u. s. w., auch einen Silberpokal mit vier Henkeln. Dieses Haus ist noch vorhanden, *Calle Angosta de la botica 5*, es hat ein Höfchen mit drei Säulenhallen; in dem Bogen an der Außenseite stehen die Worte: *Aperi mihi Domine portas justitiae.* Die Wittwe heiratete später seinen Bauführer und Nachfolger im Amt, Juan de Maeda, dem vermacht waren: »die Pläne und Zeichnungen, bauliche und bildnerische, mit Ausnahme der der Wittwe verbleibenden Andachtsbilder, zwei Anatomien (ein Arm und Bein), Rüstzeug und Waffen.« Den Gehilfen wurden Aussteuern für ihre Töchter angewiesen. Früher hatte ihm das Capitel eine Gruft im Chor der Kathedrale »mit bescheidener Inschrift« zugesagt. Jetzt bestimmte er zu seiner Ruhestätte die Pfarrkirche von Santiago, wo sein Verwandter Gonzalo Gutierrez eine Capelle besaß. Hundert Ducaten sollen zum Ankauf von *ornamentos* der Capelle verausgabt werden, der Caplan erhält eine Rente von zwölfhundert Realen (240 Mark), der Inhaber der Capelle seine kleine Rüstkammer. Auch die Kathedrale seiner Vaterstadt Burgos wurde mit einem Legat bedacht, und die Kirche S. Pedro de la Fuente alldort, wo er die Taufe empfangen, mit einem Kelch.

Er starb am 22. October 1563.

* * *

ANHANG

Das Ende eines alten Stadtthores[1])



Paseábase el Rey Moro
por la ciudad de Granada,
desde la puerta de Elvira
hasta la de Vivarambla.
Ay de mi Alhama!

Wer kennt nicht die tragische *(muy doloroso)* Romanze mit dem Kehrreim »Wehe mein Alhama!«, die Romanze von dem Maurenkönig, der Alhama verlor; wenigstens aus Lord Byrons Uebersetzung; von der es heißt, daß sie einst in Granada bei Todesstrafe zu singen verboten war? Das Thor von Bibarrambla, welchem der durch die Unglücksdepesche aufgeregte greise Muley Hacem zueilte, wird oft gefeiert in Versen arabischer Dichter. Der anstoßende Platz gleichen Namens sah zur Maurenzeit die großen Turniere und Festspiele. Es ist das einzige von den Thoren Granadas, das fast vollständig erhalten auf unsre Zeit gekommen war.

Zuletzt war es bekannt unter dem Namen des Ohrenthors *(puerta de las orejas)*, auch »der Hände und Messer«, von den Gliedmaßen der Missethäter, die dort ausgestellt wurden; — es heißt auch *del arenal*, von dem Sande, den der nahe Darro bei Ueberschwemmungen zurückließ.

Nach der Aehnlichkeit des Stils mit dem Gerichtsthor *(puerta judiciaria)* der Alhambra stammte es aus der Mitte des XIV. Jahrhunderts.

Der große Hufeisenspitzbogen des Eingangs, ruhend auf verzierten marmornen Kämpfern, mit schöngearbeiteten Wölbsteinen und Oberschwelle,

---

[1]) Deutsche Rundschau 1891.

führte in einen oben offenen Raum, zur Verteidigung bestimmt. Dahinter folgten drei kleinere Bogen mit Gewölben dazwischen. Ueber dem zweiten befand sich ein gutes Gemälde der Madonna de la Rosa, gestiftet von der katholischen Isabella, dessen Ruine im Museum zu sehen ist.

Noch vierhundert Jahre seit jener Katastrophe (1482) hat es aufrecht gestanden und von alten Tagen und Geschichten erzählt, dann ist es der Spitzhaue des Abbrechers verfallen. Wie das zugegangen ist, erzählt ein Schriftchen, das auch bei uns Manche mit erbaulichen Nutzanwendungen lesen würden:

Breve reseña de los monumentos y obras de arte que ha perdido Granada en lo que va de siglo. Por D. MANUEL GOMEZ MORENO. Granada 1884.

(Kurze Ueberschau der Denkmäler und Kunstwerke, die Granada in diesem Jahrhundert verloren hat.)

Als ich vor acht Jahren in Granada weilte, schlug mir Dr. Leopoldo Eguilaz, Professor der orientalischen Sprachen an der Universität, vor, mich zu dem Maler MORENO zu bringen, als der bestunterrichteten Person über Kunstaltertümer. In DON MANUEL fand ich wirklich den Mann nach dem Herzen eines Reisenden meines Schlags. Nicht nur über alles noch irgendwo Versteckte wußte er genau Bescheid: Ort, Urheber, Datum; auch das längst Verschwundene war ihm gegenwärtig. Und der goldene Mann war weit entfernt, sein Licht unter den Scheffel zu stellen. Von Jugend auf begeistert für seine Vaterstadt und deren Vergangenheit — worin auch eine Künstlerfahrt nach Rom nichts änderte — hatte er das heilige Feuer, statt es, wie dort üblich, in sonoren Reden und Reimen auszustrahlen, als Kraftquelle für mühsame Arbeiten verwertet. Er unternahm Stadt und Provinz zu durchwandern, in Ortschaften, die kaum je der Fuß eines Reisenden betreten, Tage lang mit seinem Skizzenbuch vor vergessenen Altarwerken sitzend, und mit treuem Fleiß alles was in Granada noch übrig war von Archiven der Kirchen, Hospitäler, Brüderschaften, Schlösser, nach Aufschlüssen zu durchsuchen. Aber ihm fehlten die Mittel, seine Entdeckungen zu veröffentlichen. Für solche Sachen gab es dort keine Leser. Während begünstigtere Gelehrte der Hauptstadt ihre stattlichen »Monographien« (die man oft als Argument gegen das Axiom *Ex nihilo nihil fit* gebrauchen könnte) in luxuriös ausgestatteten Prachtwerken gedruckt sehen konnten, war unser vortrefflicher Maler öfters froh, seinen Mitteilungen in den Spalten eines Localblättchens Unterkunft zu verschaffen. So für seine Arbeiten über Diego Siloe, den Baumeister der Kathedrale und der Kirche San Gerónimo, über Julio und Alexandro, die Frescomaler der Alhambra, über die alte Stadt Medina Elvira. In seinem Schriftchen »*Palacio del Emperador Carlos V*«, Madrid 1885, hat er dessen lange und tragische Baugeschichte zum ersten Male aus dem Archiv der Alhambra festgestellt.

Wenn es gewiß ein Glück zu nennen ist, an einem solchen Orte, fast der Einzige, solchen Studien zu leben, Schritt für Schritt über Dinge Licht zu gewinnen, die sonst wohl für immer in Dämmer oder Dunkel begraben geblieben wären: so fehlt es doch auch nicht an Erfahrungen, die einem Kunstfreund dieser Art das Leben sauer machen. Selbst der Fremde, der sich in den Büchern der inventarisirenden Reisenden vor hundert Jahren (wie Cean Bermudez) auf Granada vorbereitet hat, fühlt sich fortwährend entmutigt durch die Menge dessen, was er nicht mehr am Platze trifft. Wie viel mehr der Eingeborene, der das ihm Liebgewordene vor seinen Augen verschwinden, sich selbst in Streitigkeiten verwickelt sieht, die meist erfolglos sind.

Der Zerstörungsproceß der Kunstdenkmäler Granadas im vorigen Jahrhundert vollzog sich in mehreren Anläufen, wie drei Stößen eines Erdbebens, die Minuten dauern und ein Trümmerfeld hinterlassen. Zuerst die zweijährige Anwesenheit der napoleonischen Marschälle (1810—1812), während der (außer den Plünderungen) unter anderem sechs ansehnliche Bauwerke fielen. Indessen war die fremde Occupation beiweitem nicht so verhängnisvoll wie die im Jahre 1835 erfolgte allgemeine Einziehung der Klostergüter *(exclaustracion)*. Die moderne Verwaltungsmaschinerie arbeitet in solchen Fällen eben mit noch ganz anderer Zerstörungskraft als Soldatenhorden im eroberten Lande. Dreizehn große Gebäude, meist Kirchen, sind damals auf Abbruch verkauft; andere von Privaten erworbene teils verbaut worden, teils im Laufe einiger Jahre verschwunden. Die literarisch-künstlerische Beute wurde mit einer Unbefangenheit verschleudert, die von dem Bildungsgrad der tonangebenden Personen einen seltsamen Begriff giebt. Welche Gelegenheit, Provinzialbibliotheken und Museen zu bereichern, ja zu schaffen, ist hier unwiederbringlich verscherzt worden! Alles, Gebäude und Inventar, vielleicht auch die Custoden, konnte man damals geschenkt bekommen. Die Bücher wurden nach dem Gewicht und nach Haufen verkauft; wer aussuchte, zahlte eine höhere Taxe; kostbare Einbände wurden jedoch vorher abgerissen, um die Beschläge und Täfelchen dem Trödler zu bringen. Das Pergament der Chorbücher kam an Buchbinder und Leimsieder. Jemand erfand eine Handmühle, um das Gold aus Möbeln und Schnitzaltären zu gewinnen. Dann erschienen fremde Händler, um die bei Seite geschafften Gemälde an sich zu bringen. Sie waren eigentlich für das in S^o. Domingo gegründete Museum bestimmt; aber diese Gemäldegalerie macht den Eindruck, als sei für sie nur übrig geblieben, was man verzweifelte, an Engländer abzusetzen. Moreno hat einundsechzig verschwundene Gemälde Alonso Cano's gezählt.

Ein dritter Stoß kam mit der Revolution von 1868 und der ihr im Jahre 1873 folgenden Erklärung der Stadt zum *Canton independente*. Man hielt nun möglichst Nachlese unter dem, was 1812 und 1835 verschont geblieben war. Das Kloster Santa Trinidad wurde abgebrochen, um Arbeitern Beschäftigung zu geben. Ein Steinhauer machte dem Wohlfahrts-

ausschuß *(Comité de salud publica)* den Vorschlag, die historische Kirche San Gerónimo, welche die Gruft des Gonzalo de Córdoba einschließt, niederzureißen, um die Quadern zur Ueberwölbung des Flüßchens Darro zu verwerten. Damals fiel San Gil, die außer anderen Seltenheiten kunstvolle Plafonds und ein Portal von Diego Siloe besaß, trotz der Vorstellungen der Denkmälercommission.

Was aber den Fremden am wenigsten verständlich ist, das sind die bis in die Gegenwart fortgesetzten Niederlegungen der Ueberbleibsel aus der Maurenzeit. »Denn diese geben Granada seinen eigentümlichen Charakter; mit jedem Denkmal dieser Art verliert die Stadt etwas von ihrem Zauber für den Kunstfreund und Reisenden.« Man glaube aber nicht, daß hier religiöser oder Rassenhaß im Spiele sei. Es scheint ja oft, als fühle sich der Spanier mehr zu dem maurischen Stil verwandtschaftlich hingezogen als zu dem gothischen und plateresken, und nicht erst seit Fortuny. Man hat Washington Irving gelesen und übersetzt; hat gehört, wie viel wir seit Owen Jones aus der Alhambra für Ornamentik und Polychromie gelernt haben; die arabischen Bilderhefte im nationalen Prachtwerk der »*Monumentos arquitectónicos*« lassen nichts zu wünschen übrig; ja, man hat sich gewöhnt, die Hinterlassenschaft der ehemaligen Zwingherren als Nationaldenkmäler zu verehren, und auf Weltausstellungen erscheint die spanische Abteilung in maurischer Maske.

Gleichwohl befürchtet Moreno, daß in wenigen Jahren nichts derartiges mehr übrig sein werde als die Alhambra. Noch im Anfang des vorigen Jahrhunderts waren die alten Quartiere des Albaizin und der Alcazaba mit maurischen Häusern besät. Darunter das stattliche Hospital *Casa de la moneda* und die *Casa de las monjas,* die kürzlich von ihrem Besitzer abgebrochen und stückweis verschachert wurde. Jetzt ist fast Alles verschwunden. Schon Théophile Gautier, der 1840 dort war, sprach seine Enttäuschung aus über das banale Aussehen, zu dem »drei Jahrhunderte und die Fluten des Philistertums« die vielbesungene Stadt herabgebracht hatten.

Dieser Widerspruch indeß, daß man alte echte Vorbilder eines Baustils zerstört, während man gleichzeitig moderne Nachäffungen mit großen Kosten aufrichtet, soll auch anderwärts vorkommen.

Jener wunderliche Verschönerungszelotismus wandte sich nun mit besonderer Heftigkeit gegen die alten Stadtthore, deren das arabische Granada zwanzig besaß. Diese Bauwerke gehören zu den beachtenswertesten Arbeiten ihrer *alarifes*, sie sind selbst heute für den praktischen Architekten noch lehrreich. Ich hörte einst in Toledo einen solchen (der übrigens völlig frei war von historischen Liebhabereien), sich nach seinem Rundgange aussprechen: »Das Alles sei ganz schön, aber lernen könnten wir wenig daraus. Ausgenommen das (christlich-maurische) Sonnenthor, daraus habe er recht viel gelernt.« Solche Denkmäler, durch die das Leben so vieler Geschlechter pulsirte, die man oft als Faden

gebrauchen könnte, um Bilder der Vergangenheit daran aufzureihen, sollte, denkt man, ein Gemeinwesen, das von seiner thatenreichen Vergangenheit weiß, sorgfältig hüten. Hochgebildete Städte haben sie auch durch die gewaltigen Umgestaltungen des XIX. Jahrhunderts gerettet, z. B. Florenz. Wenn man vom Centralbahnhof in das neue Mailand einfährt, trifft man, mitten in einer glänzenden modernen Straße, auf ein völlig schmuckloses altes Mauerstück mit zwei ebenfalls ganz ungegliederten Rundbogendurchgängen, darüber einige Bruchstücke uralter Reliefe: die *Archi di Porta Nuova* vom Jahre 1171. — Gewiß wird eine Zeit kommen, wo man viel darum geben würde, wenn man die längst verbauten Steine der zertrümmerten Monumente wieder zusammenfügen könnte.

Von den Thoren Granada's fielen im Jahre 1833 das Thor Bib-Abulnest oder los Molinos, und das Thor del Pescado, 1867 das Sonnenthor, 1879 das Thor Alhacaba, welches dem Eingang von der Seite der Puerta de Elvira her so viel Charakter gab. Am meisten Sorge und Aufregung aber hat dem Exc.mo. Ayuntamiento die Beseitigung des Thors Bibarrambla gekostet. Und hier sind wir endlich wieder bei dem Ausgangspunkt dieses Artikels angelangt.

Es war im Junimond des tollen Jahres 1873, damals als die alte Monarchie aus dem Leim zu gehen schien, wo im Schoß jener Körperschaft der Stab über das Thor gebrochen wurde. Aber die zeitigen Machthaber in Madrid (Castelar war Präsident), obwohl sie wahrlich wenig Mußestunden hatten, untersagten die Ausführung des Beschlusses. Als Granada ein unabhängiger Canton geworden war, drängte man den Wohlfahrtsausschuß, eine vollendete Thatsache zu schaffen. Man hatte Eile: der Abbruch wurde Nachts bei Fackelschein begonnen. Aber das Mauerwerk zeigte sich widerspenstiger, als man geahnt. Ein Nachbar, der für sein anstoßendes Haus fürchtete, schlug Lärm. Ein Rest von Angst vor der Madrider Regierung hatte die Unterbrechung der Arbeiten zur Folge. In den darauf folgenden Jahren wurden nun von Seiten der Vertreter spanischer Intelligenz, der Academie der Geschichte, der Kunstacademie von San Fernando und der provinziellen »Commission der Denkmäler« Schritte gethan, das Thor noch zu retten. Es wurde auf königlichen Befehl zum Nationaldenkmal erklärt. Aber zu einer Restauration wollte es nicht kommen. Man kennt ja den Kniff, solche Ruinen in ihrem verfallenen, schmutzigen Zustande zu erhalten, um ehrlichen Leuten Sand in die Augen zu streuen. Man hoffte auf die durch jene schon gelegte Bresche beförderte Baufälligkeit. Aber es stand wie ein Granitblock. Da erschien ein unheimlicher Gast, die Cholera. *Fert Deus alter opem.* Man schilderte nun das Thor als Heerd der Ansteckung. Unter dem Eindruck dieser Panik triumphirten endlich die Väter der Stadt. Am 5. September 1884 fiel die Puerta de Bibarrambla. — Man war so hitzig, daß man denen die gebeten hatten, Ornamentstücke des Gewölbes ins Museum überführen zu dürfen, bedeutete, wenn sie nicht sehr rasch machten, würde man alles für öffentliche

Arbeiten verbrauchen. Zeugen schildern die freudestrahlenden Gesichter derer, die solcher Hinrichtung assistirten. Es sollen sogar Raketen abgebrannt worden sein. Es fehlte nur noch, daß man ein Denkmal auf dem Platz stiftete, wozu man die Bildsäule einer mit solchen noch wenig bedachten Göttin hätte vorschlagen dürfen, mit der zuweilen Götter selbst — und Minister — vergebens kämpfen sollen.

Die Erklärung dieser Art von modernem Fanatismus ist nicht so einfach. Man kann nicht sagen, daß es Unwissenheit sei, oder eine Wandlung des Geschmacks, wie in der Barockzeit die alten Werke dem Modestil zum Opfer fielen. Die damalige Bau- und Zierkunst wurzelte ja in historischen Studien. Kunstgewerbliche Sammlungen wurden von spanischen Städten (z. B. Toledo) errichtet, und man liebte es, sich im eignen Hause mit echten Bruchstücken alten Hausrates, oft ebenso unzweckmäßig wie geschmacklos, zu umgeben. Wie mag es also zugehen, daß auch der humane Fortschrittsphilister (der selbst in Spanien z. B. auch den Raubmörder durch verständige Vorstellungen und gute Verpflegung zum besseren Menschen umzuwandeln wünscht), gegen alte Mauern mit einer solchen Janitscharenmusik von Haß, Arglist, thoreinrennender Verstocktheit, Ungehorsam gegen die Behörde, Zerstörungslust und unfeiner Scherzhaftigkeit zu Felde zieht? Es liegt hier wohl eine ähnliche Verirrung des Gefühls zu Grunde, wie bei dem Bauer, der seiner altväterlichen Trachten sich schämt. Der heutige Spanier betrachtet Paris als sein Mekka; er träumt davon, in seiner Stadt etwas wie einen Boulevard aufsteigen zu sehen, und mit Verdruß geht er an den alten Mauern vorbei, die der Fremde als Trost in der Langeweile dieser Städtebilder begrüßt.

X

DIE GOLDSCHMIEDEFAMILIE DER ARPHE

(Zeitschrift für christliche Kunst. 1894)

Durchs ganze XVI. Säculum, vom ersten Jahrzehnt bis über das letzte hinaus, beherrschte die kirchliche Edelmetallkunst Castiliens die Familie der Arphe, in drei Geschlechtern. Daß der erste von ihnen, Enrique, aus Deutschland gekommen sei, sagen die Zeitgenossen[1]), und in einer Frage wie diese ist das Zeugnis des Spaniers gewiß unverdächtig. Auch ist Arphe kein spanischer Name, es ist der deutsche Name Harf, Harfe, der vielleicht von einem Stammhaus mit dem Wahrzeichen der Harfe hergenommen ist; ein solches Haus ist noch in Straßburg nachgewiesen worden. Er war im Mittelalter am Niederrhein verbreitet und kommt in den Kölner Schreinsbüchern des XIII. und XIV. Jahrhunderts vor. Man gedenkt hier auch des alten edlen Geschlechts der Ritter von Harffe, die auf Schloß Harff an der Erft im Jülicher Land erbgesessen sind. Wer kennt nicht den Ritter Arnold von Harff, der seine Wallfahrt nach dem heiligen Lande (1496 bis 1499) selbst beschrieben hat[2])?

Die Geschichte dieser Künstlerfamilie ist auch dadurch anziehend, daß sie in so einfachen, typischen Zügen die Wechsel der Kunststile in sehr bewegter Zeit widerspiegelt. Ihre schaffende Thätigkeit galt vorwiegend einem der spanischen Kirche eigentümlichen Cultusgerät, der Custodie, also daß die Erzählung ihres Lebens fast in der Reihenfolge der Aufträge für diese aufgeht. Ein engumschriebener Kreis, wo aber noch andere Eigenschaften als die Geschicklichkeit des Goldschmieds und Kleinkünstlers sich zu zeigen hatten. Etwas vom Genie des Architecten und der Erfindungsgabe des Bildhauers mußte dem Custodienkünstler zu Gebote stehen. Mitten in ihre Tage fiel der Wendepunkt der Zeiten, der Fall der Gothik, das Vordringen der wiederbelebten Formen römischer Baukunst

---

[1]) ANDRÉS GOMEZ DE ARCE, Licentiat des kanonischen Rechts am Colleg von Monte Olivete in Salamanca, hat für das Buch des Enkels folgende Verse über den Großvater geschrieben:

Cuius avus quondam Germana sede relicta,
Omine foelici nostras remeavit ad oras,
Ingeniique sui Hesperiis monumenta reliquit.
Crux Legione docet, celebris Custodia Christi
Corporis immensi nomen protendit in aevum.
Ampla Toletani pariter Custodia templi,
Cordubae et illustris testantur; caetera mitto,
Quaeque olim cedro praecellens digna reliquit,
Dum pius ardebat totum se tradere Christo,
Qua micuit virtute dies cum duceret aevi.

[2]) »Die Pilgerfahrt des Ritter Harff«, herausgegeben von Dr. E. v. GROTE. Köln 1860.

nach dem spanischen Westen. Diese Umwälzung wird hier in einer und derselben Familie durchgemacht; sie fällt zwischen Vater und Sohn. Aller drei Arphe Namen sind mit einer typischen Stilform eng verknüpft: der spätgothischen, der sogenannten Frührenaissance und dem klassischen Cinquecento. Von dem Großvater Enrique sagt sein Enkel: Er brachte die gothische Manier auf ihren Gipfelpunkt[1]). Die erste Form des neuen Stils auf spanischem Boden hat sogar ihren Namen bekommen von den Silberschmieden, *plateros*, plateresk, weil die architectonische Ornamentik, wie sie der zweite, Antonio, zuerst auf das Kirchengerät übertrug, sich noch besser für diese Feinkunst zu eignen schien. Der dritte und berühmteste, Joan, ist der Verfasser einer Lehrschrift, die alle Gebilde der Natur und Kunst durch feste Maßverhältnisse zu regeln unternimmt; und die Schönheit wohlberechneter Verhältnisse, im Geist eines Palladio und Vignola, war es, durch die er in den Augen der Zeitgenossen die bewunderten Werke seines Vaters und Ahnen in Schatten gestellt haben sollte.

Die Custodia

der spanischen Kirche ist eine Art Tabernakel, in Form eines idealen Thurms, bestimmt, bei hochfestlichem Anlaß die Monstranz aufzunehmen. Sie hat mit dem täglichen Gottesdienst und den sonstigen kirchlichen Jahresfesten nichts zu schaffen, denn sie wird nur beim Fronleichnamsfest gebraucht, zu dessen Verherrlichung sie eigentlich ersonnen ist. Dann wird sie auf einer Tragbahre oder einem mit Bildwerken geschmückten Wagen in Prozession herumgeführt, und an den sechs mittleren Tagen der Octave des Festes auf dem Hochaltar ausgestellt.

»Custodia« wird in der Regel »Monstranz«, »Ostensorium« übersetzt, und die spanische Sprache braucht auch für Monstranz und das uns hier interessirende Schaugefäß dasselbe Wort, mit einem Zusatz. Die Monstranz heißt *Custodia de mano* oder *portatil,* auch *pequeña,* die kleine, tragbare, Handcustodie; die Custodie im engeren Sinn nennt man *Custodia de asiento,* die monumentale Custodie. Gewöhnlich aber wird die Monstranz mit dem wunderlichen Wort *viril* bezeichnet, das man als solöcistische Ableitung von *vidrio,* Glas, Crystall, als Glasgefäß (im Wörterbuch der Academie *speculare, pyxis crystallina*) erklärt.

Unterscheidende Merkmale von Monstranz und Custodie liegen nicht blos in der Größe[2]), sondern auch in Bestimmung und Form. Die Monstranz, die ebenfalls dem Fest des Corpus Domini ihre Entstehung verdankt, nimmt die geweihte Hostie unmittelbar auf in der hierzu bestimmten *lunula*; die Custodie nur mittelbar, indem die Monstranz während der Fest-

[1]) *Llegó hasta el punto de la manera gótica.*

[2]) Die Varia commensuracion bestimmt für die Custodie mindestens zwei Varas oder castilische Ellen, d. h. 1,68 m Höhe, für die Monstranz, 2 bis 3 cuartas einer Elle, also 0,42 bis 0,63 cm.

feier in eine ihrer Abteile versetzt wird. Die Form der Monstranz wurde den Reliquienbehältern oder Reliquiarmonstranzen entlehnt, daher sie auch in den älteren Zeiten (im XIV. Jahrhundert) wohl Reliquiar genannt wird[1]). Diese Form ist die eines Gefäßes, dem Kelch verwandt, mit Fuß, Stamm oder Stiel und Baldachin.

In der Custodie sind die Merkmale des Gefäßes vollständig beseitigt. Sie verhält sich zur Monstranz etwa wie das Altarciborium zum Altartisch und ruht statt auf einem Fuß, auf breitem architectonischen Sockel, über dem sie sich stufenweise verjüngt. Sie hat die Form eines Thurmmodells.

Der Haupt- und Mittelteil der Monstranz, der Crystallcylinder mit dem Möndchen und dem späteren Strahlenkranz *(raggiera)*, ist meist flächenhaft behandelt, mit Widerlagpfeilern, Fialen und Statuetten zu beiden Seiten und in derselben Ebene liegend. Nur die baldachinartige Bekrönung nimmt die runde Form eines Thurmes und Thurmhelmes an. Wo mehrere Thürmchen vorkommen, ist der mittlere oder Baldachinthurm von diesen Nebenthürmen nicht umringt, sondern flankirt.

Die Custodie dagegen ist ein thurmartiger Centralbau, in streng peripherischer Symmetrie, mit Gleichwertigkeit und Gleichförmigkeit aller Seiten. Man kann sagen, sie habe keine Orientirung, keine Hauptachse, wie das im Begriff des absolut Centralen liegt.

Mehr erinnert in Bestimmung und Form die Custodie an das Tabernakel, wenn man unter dem in verschiedenem Sinn gebrauchten Worte nicht einen Schrein versteht, zur Bewahrung und zum Verschluß des Sacraments, sondern eine Art von beweglichem Expositionsthron. Man wird bei ihrem Anblick an die im XV. und XVI. Jahrhundert im Norden üblichen Sacramenthäuschen erinnert, deren Entstehungszeit der Custodie vorangeht. Sie sind ihr, künstlerisch betrachtet, am nächsten verwandt. In ihrer ornamentalen Ausstattung gleicht sie diesen zum Teil riesenhaften Tabernakeln, in denen sich die Phantasie der späteren gothischen Steinmetzen und der frühesten Renaissancebildhauer erschöpfte. In der Größe steht die Silbercustodie etwa zwischen diesen Steingebilden und der Monstranz. Der Unterschied liegt in zwei Punkten. Die Custodie ist beweglich; sie hat keinen bestimmten liturgischen Standort im Gotteshaus; sie wird in einem Schrank der Sacristei oder Schatzkammer aufbewahrt, während das Sacramenthäuschen an der Chorwand der Evangelienseite frei oder mit der Wand verbunden aufgemauert steht. Ferner ist dessen Kern ein verschließbarer Schrein, zur Aufbewahrung der *reserva eucaristica;* in Spanien *sagrario* genannt. Die Custodie dagegen hat keinen verschließbaren Raum

[1]) Die älteste urkundliche Nachricht von einer spanischen Custodie besagt, daß Leonore, Gemahlin Karl III el noble von Navarra für ihre Grabcapelle u. a. ein Reliquiar von Crystall mit Jaspispfeilern, von 11 marcos Silbergewicht stiftete, *para llevar el cuerpo de Dios* (um den göttlichen Leib zu tragen). Der Meister war Daniel de Bonte. Leonore starb im Jahre 1415.

und keine Thür, ja eigentlich keine Wände; sie ist allseitig offen, wie das Octogon des Freiburger Münsters. Auch kann man das Sacramenthäuschen nicht ein Thurmmodell nennen, denn vom Thurm hat es nur, als kolossalen Zierat, den helmartigen Ueberbau.

Ein Geheimnis umgiebt die Custodie. Das ganze Jahr bleibt sie dem Anblick entzogen, nur einmal tritt sie aus ihrem dunklen Verschluß ans Licht des Tages, an ihrem Feste, »wie vor dem geistigen Auge des Sehers von Patmos die himmlische Stadt aus der Hand des göttlichen Baumeisters zur Erde niederschwebt«.

Eine andere mehr moderne Analogie bieten die kostbaren, für die feierliche Ausstellung des Venerabile seit 1539 aufgekommenen Tabernakel römischer Kirchen; aber diese haben einen festen Standort. Ein Meisterwerk Domenico Fontana's ist das von Sixtus V 1590 für seine Capelle in der Basilica S. Maria Maggiore gestiftete Tabernakel von vergoldeter Bronze, in Form eines achteckigen Tempels mit Kuppel. —

Die Anfänge der spanischen Custodie, nach Zeit und Ort, sind noch nicht festgestellt, und werden es kaum je werden. Das älteste noch vorhandene Exemplar ist bereits ganz typisch in Form und Größe. Den Urkunden ist wenig sicheres zu entnehmen, weil sie für Monstranz und Custodie dasselbe Wort gebrauchen. Und die älteren Stücke sind meist, besonders in den großen Kirchen, in der Zeit des Custodien-Enthusiasmus eingeschmolzen worden. Mit der zunehmenden Popularität des neuen Kirchenfestes mag sich an mehr als einem Ort der Wunsch geregt haben, das heilige Gefäß, den »Thron der Majestät«, den Augen der zusammenströmenden Festgenossen in weithin erkennbarer imposanter Gestalt zugänglich zu machen. Da der Monstranz bestimmte Grenzen gesetzt waren, so verfiel man auf diese ihre Verdoppelung oder Ausstrahlung gleichsam[1]).

Die gewählte Form lag ganz in der Richtung der damaligen Gothik. Auch der Reliquienschrein, bis dahin die anspruchslose Form von Büchsen bewahrend, verwandelte sich jetzt in durchgeführte Modelle reicher Capellen und Dome. Der durchbrochene Kirchthurm des XIV. und XV. Jahrhunderts war, besonders vom Punkt des Octogons an, wie vorausbestimmt zum Vorbild der Custodie, wobei man sich überdies auf das kirchliche Altertum berufen konnte, das dem Ciborium bereits die Thurmform *(turris gestatoria)* gegeben hatte. Die Richtung der baulichen Phantasie auf das Durchbrochene und Emporstrebende hatte den Goldschmieden vorgearbeitet. Ja, diese konnten der übernommenen Steinmetzidee in dem gefügigeren

[1]) In andern Ländern begegnen uns schon im Mittelalter, noch mehr in der neueren Zeit, wohl Monstranzen von außerordentlicher Größe. Eine solche war die des Hauses Doria Pamfili in Rom, die für das Fest der Quarant' Ore der Kirche S. Agnese geliehen wurde. Sie ist $6^1/_2$ Palmen hoch und wiegt an 100 Pfund. Aber während man in Spanien die Riesencustodie gerade für den Pomp der Prozession erfand, so wurde umgekehrt in Rom zu deren Behuf der Fuß mit dem Strahlenkranz herausgenommen und in ein kleines Gefäß gestellt.

Metall eine Gestalt geben, vor der man bekennen mußte, daß der kühnste tectonische Traum hier Wirklichkeit geworden sei.

Die materiellen Bedingungen nicht zu vergessen. Der alte Goldruf Spaniens aus den Tagen der Phönicier bis zu den westgothischen Königen war damals durch den Handel Cataloniens wieder aufgelebt.

Die älteste uns bekannte große Custodie ist die der Kathedrale von Gerona; sie ist 1,85 m hoch und wiegt fast 30 kg (100 Mark Gold)! Francisco de Asis Artau, der schon ein Silberservice geliefert hatte, das die Stadt der königlichen Familie von Aragon verehrte, war sie 1430 aufgetragen worden. Die Frist der Vollendung war auf drei Jahre festgesetzt, er hat sie aber erst 1458 abgeliefert. Der reiche gothische Stil ist der der Frühzeit des XV. Jahrhunderts, von schlanken, wohldurchdachten Verhältnissen[1]). Auf der Basis stehen Gruppen 7″ hoher Figuren, unter Baldachinen, aus denen der Helm aufsteigt. Artaus Werk übertrifft an Schönheit die bekanntere der Hauptstadt Barcelona, die bei der Prozession auf den vergoldeten Silberthron des Königs Martin I gestellt wird.

Die Vermutung liegt nahe, daß die ersten großen Custodien aus catalonischen Goldschmiedwerkstätten hervorgegangen sind. Barcelona war damals der Hauptsitz dieses Gewerbes in Spanien. Es haben sich im Archiv von Aragon noch drei Register des *Colegio de plateros* erhalten, nebst den Meisterzeichnungen, die die Lehrlinge den *examinadors* vorzulegen hatten[2]). Papst Calixtus III, ein Catalonier, ließ zwei *aurifabri cathalani,* Pedro Diez und Perez de las Cellas, nach Rom kommen (1455). Sie sind vielleicht die Verfertiger der Monstranz, die er der Kirche S. Martin zu Valencia, und des Kelchs, den er S. Nicolas daselbst schenkte. Die Colegiaten von Jativa und Gandía bewahren noch die von ihm und Alexander VI gestifteten Ostensorien. Das von Jativa ist bekrönt von einem gothischen Octogon mit durchbrochenem Helm, das zwei gleichgebildete Thürmchen, auf Zweigen ruhend, schwebend, umgeben.

Von Catalonien scheint sich das Verlangen nach diesem vornehmsten Prachtgerät des Cultus in Castilien und Andalusien verbreitet zu haben. Die Aufträge der großen Kathedralen und Klöster treffen mit dem Einströmen des amerikanischen Metallsegens zusammen. Die erste Goldsendung wurde für die große Monstranz der Königin Isabella verwandt, die nach ihrem Tode der Cardinal Ximenes für seine Kathedrale erwarb. Indeß waren solcher Aufgabe gewachsene Meister nicht sofort zur Hand. Valladolid gilt als der Hauptsitz des Goldschmiedgewerbes in Castilien; der Venezianer Navagero fand in der noch heute vorhandenen Plateria mehr

[1]) Am 17. März 1877 konnte der Verfasser dies Meisterwerk mit Muße betrachten, Dank der Güte D. José Sagalés, des humansten und gefälligsten aller Domdechanten Spaniens.

[2]) *Llibre anomenat de la Confradia de los argenteros.* Eine Auswahl dieser Zeichnungen ist mitgeteilt in dem DAVILLIER's »Recherches sur l'Orfèvrerie en Espagne«. Paris 1879. Der erste Teil der Register beginnt 1480, der dritte 1532.

argentieri als in den ersten Städten Spaniens. Aber es ist nichts bekannt von hervorragenden Custodien, die Valladolid geliefert hätte.

Dagegen erscheint nun im ersten Jahrzehnt des neuen Jahrhunderts in der Hauptstadt des alten Nordreichs der Reconquista, Leon, der deutsche

Enrique d'Arphe

Er ist nicht der einzige seiner Nation. Ein Jahrzehnt später finden wir in Sevilla die Deutschen MATEO und NICOLAS ALEMAN. Sie lieferten 1515 die alte Silbercustodie der Kathedrale, die Diego de Vozmediana 1528 vollendete. Daß Fremden so viel umworbene Werke anvertraut wurden, in einem Lande, wo man den Ausländer nie mit freundlichen Augen ansieht, läßt auf den Zustand des dortigen Kunstgewerbes schließen[1]).

Nach der Vermutung LLAGUNOS wäre Enrique d'Arphe im Gefolge Philipp des Schönen nach Spanien gekommen. Philipp ist zweimal dort gewesen, das erste Mal als Prinz im Jahre 1502, das andere Mal als er nach dem Tode Isabella der Katholischen, seiner Schwiegermutter, als Gemahl ihrer Tochter Juana, die castilische Krone in Besitz nahm. Er landete am 28. April 1506 zu Coruña mit einem großen Gefolge von Niederländern und tausenden schlagfertiger Landsknechte. Am 15. Juli desselben Jahres hat Enrique den Contract für die Custodie der Kathedrale von Leon unterzeichnet. Wäre jene Vermutung richtig, so würde man Flandern oder Brabant als Vaterland Enrique's annehmen dürfen. Wenn man den Aufriß des Thurmes von St. Romuald zu Mecheln betrachtet, so wird man die Verwandtschaft (im Stil, nicht in den Verhältnissen) mit Enrique's Custodien, besonders der von Cordoba, bemerken. Ein Spanier, den man Wenzel Hollars Stich dieses kühnen Thurmes vorlegte, glaubte darin den Aufriß einer Custodie zu erkennen.

Enrique bürgerte sich in Leon dauernd ein; er heiratete eine Spanierin, Gertruda Rodriguez Carreño, die ihm einen Sohn Antonio schenkte. Ein Grabstein im Kreuzgang der Kathedrale giebt den Namen einer zweiten Frau, Velluda de Ver, die am 28. Juli 1562 starb. Er hat, nach der Mitteilung seines Enkels, auch Prozessionskreuze (in Leon und Burgos noch vorhanden), Scepter, Rauchgefäße, Paxtäfelchen und Leuchter ausgeführt. Nach den mitgeteilten Versen des Licentiaten von Salamanca muß er auch in Cedernholz gearbeitet haben.

Leider ist das erste Werk, durch das er sein Ansehen begründete, im Unabhängigkeitskrieg zerstört worden — ebenso wie das für die Benediktinerabtei Sahagun verfertigte. Die Custodie von Leon war zehn Fuß hoch und hatte fünf Geschosse. Vier knieende Engel mit Rauchgefäßen

---

[1]) Noch im Jahre 1541 wurde H. VOGTHERRs »Kunstbüchlein«, Straßburg c. 1537, zu Antwerpen ins Spanische übersetzt, »*Libro artificioso para todos los pintores y entalladores, plateros, empedradores, debuchadores, espaderos.*« DAVILLIER a. a. O. S. 89.

umgaben die Monstranz; im Thurminnern stand ein Heiland an der Säule; die Spitze krönte ein Crucifix.

Obwohl also das erste Glied der Reihe verloren ist, darf man doch annehmen, daß Grundzüge und Formensprache in den späteren wiederkehrten. Nach den erhaltenen Custodien von Cordoba und Toledo war das System Enrique de Arphe's etwa folgendes:

Der «pyramidale Thurm« der Custodie hat vom Fuß bis zur Spitze die Form eines regelmäßigen Sechsecks. Er besteht aus dem mit Reliefs bedeckten



Custodie der Kathedrale von Cordoba

Sockel, einem lothrechten Hauptteil für die Aufstellung des *viril*, gleichsam dem Thronsaal des eucharistischen Gottes, und einem hohen Helm, dessen Teile durch zierliche Gewölbe geschlossen werden.

Die große Thurmhalle ruht auf sechs fialenbesetzten Pfeilern mit hohen Basen, die sich weit ausladend im Sockel fortsetzen, und hier etwa (in Toledo) durch Ausfüllung der Ecken zu einem Zwölfeck verbunden sind. Am Sockelgesims sind Consolen vorgekragt, als Träger von Strebepfeilern. Infolge davon erscheint in der Gesammtsilhouette der Sockel etwas eingezogen, als Erinnerung an den Ursprung des Gebildes aus einem Gefäß.

Die sechs Pfeiler sind durch genaste Rundbogen verbunden. Genau dieselben Rundbogen sitzen umgedreht auf deren Scheiteln als Kammornament mit Kreuzblumen, den Ansatz des Helmes wie eine Galerie umsäumend.

Diese Teile oder Geschosse werden aber nach außen keineswegs scharf von einander gesondert. Das Ganze ist ein bewegtes, sich stetig verjüngendes Gebilde, in dem die horizontalen, selbst die schrägen Linien (mit Ausnahme des Sockels) ebenso ausgemerzt sind wie alle stetigen Flächen. Nadeldünne Fialen sind das Mittel, diese Verschleierung des abgestuften Aufbaues und selbst des Ueberganges aus der lothrechten in die schräge Linie des Helms zu bewirken. Die Schwibbogen, welche sonst den Strebepfeiler mit der Mauer verbinden, werden durch leichte Ranken und Voluten ersetzt. Die bildende Kraft, die hier waltet, scheint der geheimnisvollen Naturkraft verwandt, die die Säfte des Baumes emportreibt und seinem Wachstum die Richtung giebt.

Im Jahre 1513, sieben Jahre nach dem Contract von Leon, begann Enrique die Custodie von Cordoba, die im Jahre 1518, am 3. Juni, dem Feste des Corpus Domini, eingeweiht wurde. Sie hat dieselbe Höhe wie jene, vier Geschosse und wiegt 532 Mark Silber. Das spiegelglatt polirte Metall, in Verbindung mit den vergoldeten Teilen und den zahlreichen Edelsteinen macht einen unbeschreiblichen Eindruck. Sie wirkt wie ein Werk aus Crystall, leicht und luftig, also daß sie »im Traum erschaut und wie mit einem Hauch geschaffen scheint«. Sie hat jene Zeiten der Zerstörung, denen ihre Vorgängerin zum Opfer fiel, überdauert; denn der Plünderer von Cordoba, Dupont, empfand, so erzählt man, bei ihrem Anblick eine Scheu, sie dem schon bereitgehaltenen Schmelztiegel zu überantworten.

Der große Crystallcylinder steht wie ein Säulenschaft auf dem reich verzierten, abgestuften Sockel; seine Bekrönung, entsprechend dem Knauf, steigt kelchartig zum Gewölbe auf und verwebt sich mit diesem zum Baldachin. Die Pfeiler des ersten Thurmgeschosses setzen auf diesem Gewölbe über den Bogenscheiteln an, mit den von unten aufsteigenden Strebepfeilern sind sie durch je zwei Voluten verbunden. Hier steht das Bild der Asunta. Das dritte Geschoß ist eine Art Glockenstuhl mit schwingenden

Glöckchen. Das letzte erinnert an die Bügel einer Kaiserkrone, über der die Statuette des Salvator ragt.

Cordoba bahnte dem Meister den Weg zur Kathedrale des Primas von Spanien. Im Jahre 1515, also während dort noch die Arbeit im Gang war, berief ihn der neunundsiebzigjährige Ximenes, damals Regent von Castilien, nach Toledo. Dort lebten hervorragende Künstler niederdeutscher und französischer Herkunft; zwei von ihnen, der Holländer Diego Copin und der Maler Johann von Burgund, waren bereits, der eine mit einem Holzmodell, der andere mit einer gemalten Skizze betraut worden. Man darf annehmen, daß Enrique sich wenig von ihren Entwürfen angeeignet hat. Er legte außer dem Riß auch das Holzmodell eines Pfeilers vor. Im Jahre 1517 beauftragte er seinen Diener Hernan Gonzales mit der Anschaffung des Silbers. Hierbei ging man mit vollendeter Rücksichtslosigkeit vor. »Mein Großvater Enrique,« erzählt Joan d'Arphe im Quilatador (indem er sich zu gleich umfassenden Zerstörungen bekennt), »hat für die Custodien in Leon, Toledo und Cordoba ungezählte sehr alte Sachen eingeschmolzen« *(deslizó infinitas cosas antiquísimas)*.

Die Custodie von Toledo ist neun Fuß hoch, drei Fuß breit und geschmückt mit angeblich zweihundertsechzig Statuetten. Ihr Aufriß ist klarer, die Gliederung einfacher, das Gerippe noch zarter gewoben. Das Verhältnis von



Custodie der Kathedrale von Toledo

Halle und Helm ist zu gunsten der ersten verändert. Sie war nämlich bestimmt, jene von Isabella der Katholischen hinterlassene Monstranz aufzunehmen, die freilich an Schönheit und Eigenart der Erfindung alles was Enrique erdacht hat, übertrifft. An den Durchschneidungspunkten der Gewölbrippen hängen silberne Glöckchen und Rauchgefäße; den Schlußstein bildet eine Blume aus Edelsteinen. Das Kreuz der Spitze, ein Werk des Juweliers Lainez (1523), enthält sechsundachtzig Perlen und vier große Smaragde. Der Venezianer Navagero schätzte ihren Werth auf 30,000 Dukaten. Sie enthält 795 Mark Silber und 57 Mark Gold. Sie war das letzte Wort der Gothik in der kirchlichen Goldschmiedekunst Spaniens.

Am 23. April 1524, also wieder nach sieben Jahren, lieferte Arphe sein Werk dem Capitel ab. Doch ist noch lange an ihrer Verschönerung gearbeitet worden. Auf Antrieb des Erzbischofs Fonseca ersetzte er noch selbst den eisernen Sockel durch einen silbernen. Im Jahre 1595 beschloß man, an eine Vergoldung des Ganzen mit Ausnahme von Sockel und Statuetten, zu gehen. Lange war man rathlos, bis sich eine schriftliche Anweisung des Meisters vorfand. Es ergab sich, daß die Custodie aus 5600 Stücken zusammengesetzt war, verbunden durch 12500 Schrauben.

Von dem Eindruck, den diese Werke ihrer Zeit in Spanien machten, giebt eine seltene kleine Schrift Zeugnis, die im Jahre 1539 zu Valladolid erschien[1]). Der Verfasser, ein Baccalaureus Villalon, will den classischen Pedanten zeigen, daß die Gegenwart in Malerei, Baukunst und Musik Künstler aufweise, mit denen die Alten sich nicht messen könnten. Für die Goldschmiedekunst beruft er sich auf die drei Custodien unseres Enrique, dessen Namen er übrigens nicht kennt. »Drei Silberwerke habe ich gesehen, von denen ich behaupten kann, daß sie nicht ihres gleichen haben in der Welt, augenscheinlich von einem und demselben Künstler, der das Altertum übertroffen haben dürfte.«

Die Renaissance

Nachdem die alten Metropolen der Krone Castilien mit solchen weithin strahlenden Prachtwerken vorangegangen, war vorauszusehen, in jenen Tagen der Ergießung des indischen Goldstroms, daß es bald keine Kathedrale, Collegiata oder Abtei mehr geben werde, die nicht eine ähnliche Krone des Kirchenschatzes, nach ihren Mitteln und Geschmack, besitzen wollte.

Gerade jetzt aber erlebte die spanische Kunst jene Katastrophe, die einen Umsturz der, wie es schien, canonisch und unübertrefflich festgestellten Form herbeiführen mußte. Man hatte eben den Gipfel erreicht,

[1]) *Ingeniosa cōparaciō entre lo antiguo y lo presente. Hecha por el Bachiller Villalō.* Valladolid 1539.

und nun zeigte sich, daß man wieder herabsteigen und von vorn anfangen müsse.

Der Sieg der Renaissance in Spanien fiel etwa zusammen mit dem Regierungsantritt des Habsburgischen Karl. Dem vierten Jahrzehnt des Jahrhunderts gehören die meisten und schönsten Werke der ersten Phase des hier acclimatisirten Italianismus an, des plateresken Stils.

Was sollte nun aus dem »pyramidalen Thurm«, der typischen, sanctionirten Form der Custodie werden? Vitruv ließ hier im Stich. Der pyramidale Thurm war den Italienern von jeher ein fremder, widerstrebender Gedanke. Während man im Norden die äußerlich unbedeutende Erscheinung ihrer Basilica zu einer malerischen Thurmgruppe umformte, haben sie selbst jede Angliederung des Glockenthurmes abgelehnt. Auf seine organische Durchbildung sind sie, auch in der Zwischenzeit der gothischen Invasion, nur in kümmerlichen Nachahmungen eingegangen. Auch ihre damaligen Schüler in Spanien lernten es bald als ihre Mission betrachten, die Kunst vom »Modernen« zu reinigen; sie gingen mit freudiger Ueberzeugung nur da ans Entwerfen, wo sie so glücklich waren, ein etwa passendes antikes Muster ausfindig zu machen.

Doch waren es keineswegs, wie man wohl denken möchte, die Künstler allein, so hier den Ton angaben. Die neue Form wurde ihnen von den geistlichen Herren, die oft in Rom besser zu Hause waren als in ihrer Diözese, vorgeschrieben. Wie in manchen Contracten für Retablos aus dieser Zeit, so wurde auch bei einer der ersten Custodien des neuen Stils, der von Jaen, ausdrücklich bestimmt, sie solle *á lo romano* gearbeitet sein, womit nicht etwa in Rom befindliche Muster, sondern der klassische Stil gemeint ist. Sie dachten darum aber keineswegs, irgend etwas von dem was sie für eine wesentliche Schönheit der bisherigen Schöpfungen hielten, aufzugeben. Die Meister mochten zusehen, wie sie sich in ihrer neuen Formensprache mit dem alten Problem zurechtfanden.

Indeß die Künstler jener Zeit waren keine unbehilflichen Doctrinäre; sie verstanden Systemgeist und Anpassungsfähigkeit in Einklang zu bringen. Die *plateros* der spanischen Kirchen machten es mit ihren pyramidalen Thürmen wie der französische Baumeiser von St. Eustache in Paris und der spanische der Kathedrale von Granada. Auch ihnen war die Neuheit der Aufgabe nur ein Sporn für ihren erfinderischen Geist.

Die Metamorphose ging so rasch wie glücklich von Statten. Der Schmetterling, der dem abgestoßenen gothischen Gebilde entschlüpfte, hatte mit diesem scheinbar nicht die mindeste Aehnlichkeit, und doch schien der Gewinn diesmal nicht wie gewöhnlich mit schmerzlichen Verlusten bezahlt. Die pyramidale Verjüngung, die luftige Durchbrechung blieben erhalten. Aber wenn unter Meister Enrique's Händen der vielgeschossige gothische Thurm zu einer Cypresse oder Ceder verwachsen war, so sah man nun wieder ein Ganzes von klar und scharf gesonderten Teilen. Ein terrassenförmiger Aufbau von correcten Polygonen oder Rundtempeln,

dessen Einheit auf die Berechnung der Verhältnisse dieser Teile gegründet war. An die Stelle der mystischen Phantasie, die die Materie und ihre Bedingungen vergessen machen möchte, war die Muse der Geometrie und Proportionslehre getreten.

Antonio d'Arphe

Diese Umwälzung vollzog sich, wie gesagt, im Schoße derselben Familie. Es ist der Sohn Enrique's, Antonio, von dem der Enkel schreibt: »Obwohl die klassische Architectur in den Bauten und Tempeln Spaniens schon ziemlich eingeführt war, so hatte man sie doch in den Silbersachen noch nicht gründlich befolgt, bis sie Antonio d'Arphe, mein Vater, in der Custodie von S. Iago zu verwenden begann, — freilich mit Baluster- und monströsen Säulen und nach willkürlicher Doctrin *(preceptos)*.« Antonio verwendet nämlich den neuen Stil in seiner früheren Form, wo der ornamentale Reichtum stärker betont wird als die Verhältnisse, und zwar mit freier Benutzung figürlicher und grotesker Motive. Diese erste Periode reicht in der Architectur von 1530 bis 1560 etwa. Sie entspricht dem was man in Italien nicht eben glücklich Frührenaissance genannt hat. Der Ausdruck Renaissance paßt nur für eine Anfangsepoche; denn wie es nur *eine* Geburt (im natürlichen Sinn) geben kann, so auch nur *eine* Wiedergeburt (im figürlichen und geistigen).

Die Custodien dieses Stils sind wenig zahlreich und noch weniger bekannt. Leider ist das größte Werk, die von Cuenca, »an der sich alle kunstverständigen Männer, die Spanien damals besaß, hervorgethan haben«, bei der gräuelvollen Plünderung Cuencas durch Caulincourt (1808) untergegangen. Man hielt diese Meister damals hoch in Ehren. Als der Andalusier Ruiz die Custodie von Jaen übernahm (von der ihm überwiesenen Werkstatt führt noch heute eine Straße den Namen *Calle de Custodia*), stand das Capitel davon ab, vorher den Preis auszumachen, weil es dem Genius des Meisters ganz freie Hand lassen wollte.

Das Jahr 1540, in dem Antonio d'Arphe die Custodie von Santiago de Compostela begann, gilt als Anfangspunkt der plateresken Periode. Er brauchte zu dieser Arbeit vierzehn Jahre. Sie besteht aus vier »Tempeln« in der von seinem Vater angewandten sechseckigen Form, diese sind flankirt von sechs kleinen Tempeln, wie Umbildungen gothischer Treppenthürmchen, in drei Geschossen Statuetten von Engeln, Propheten und Kirchenvätern einschließend. In dem Haupttempel sieht man, umgeben von der Apostelschar, einen Engel, der das höchste Gut trägt; weiter oben die Statuette des Heiligen von Compostela, und endlich den guten Hirten. Ein großer hl. Jacobus von Silber, der Jahrhunderte lang die Gelübde der Pilger zu empfangen pflegte, hat damals in den Schmelzofen wandern müssen.

Die Verhältnisse der einzelnen »Tempel« nehmen hier stärker ab in Breite und Höhe, als zum Bilde eines Thurmes paßt.

Sonst kennt man von Antonio nur noch die Custodie der Kirche S. Maria in Medina de Rioseco unweit Valladolid. Sie ist sechseinhalb Fuß hoch, ruht auf einem zwölfeckigen Sockel und besteht aus vier Tempeln in der Form vierseitiger Bogenhallen. Der unterste umschließt ein Bildwerk, den Einzug der Bundeslade auf den Schultern von vier Leviten mit dem vorantanzenden Könige David darstellend. Die Haupthalle (für die Monstranz) ruht auf vier Karyatiden. Darüber die Asunta.

Die Kathedrale von Leon besaß ehedem von ihm zwei große silberne *andas,* Bahren (von zehn Fuß Höhe und fünf Breite), bestimmt für die Aufstellung der Custodie seines Vaters bei der Prozession. Jetzt sind von dem alten Schatz nur noch übrig zwei große silberne Reliquienschreine *(urnas)* des hl. Bischofs Froilan, in seinem Stil, und nach des Verfassers Ansicht auch von seiner Hand. Ambrosio Morales, der sie zu beiden Seiten der Custodie über dem Hochaltar aufgestellt sah, nennt den Anblick unvergleichlich[1]).

Außer Antonio war noch Juan Ruiz aus Cordoba, genannt *el Vandolino* (der Andalusier), aus des alten Enrique Schule hervorgegangen. Er war der erste, der das Silber auf der Drehbank *(al torno)* bearbeiten lehrte. Die Custodie von Jaen (1533) steigt auf in sechs Geschossen. Joan d'Arphe sagt, daß er ganz Andalusien die gute Technik *(labrar bien)* gelehrt habe. Neben den Arphe tritt in dieser Zeit die Goldschmiedfamilie der Becerril auf, Alonso, sein Bruder Francisco und dessen Sohn Christobal. Im Hause des Alonso entstand die Custodie von Cuenca. Sie wurde 1528 begonnen, also zwölf Jahre vor Antonio d'Arphe's Anfängen, und ist zum erstenmal 1546 in Prozession erschienen, aber erst 1573 unter dem Cardinal Quiroga vollendet worden. Diese Daten berechtigen zu der Frage, ob nicht die Anwendung der neuen Formen von mehreren Punkten aus begonnen hat. Ihr Aufriß schloß sich, nach der Beschreibung des Reisenden Ponz, ebenso wie die der kleineren, aber künstlerisch vielleicht noch feineren von Alarcon (ebenfalls zerstört), mehr als die sonst bekannten an den Typus des gothischen Glockenthurmes an: viereckige Untergeschosse mit achtseitigem Aufsatz und kuppelartigem Abschluß *(cascaron).* Sie kostete $16725^1/_2$ Ducaten und enthielt 616 Mark Silber.

Im ersten Tempel sah man unter einem Baldachin das letzte Abendmahl des Herrn; die Basis dieses Bildwerks enthielt Sibyllen- und Prophetenfiguren in den Ecken, in der Mitte Passionsgruppen. Der zweite Tempel umschloß ein Ciborium auf vier Balustersäulen zur Aufstellung des aus emailliertem Gold gearbeiteten Ostensoriums, getragen von vier Figuren und verehrt von vier Engeln. Dieses Ciborium war umgeben von vier kleinen Capellen mit den Statuetten des Täufers, der hl. Elisabeth, des David und Paulus, sie vertraten hier die vier Eckpfeiler des Tempels. Im dritten Geschoß

[1]) *La mas hermosa representacion es y de más grandeza y magestad que en España se ve*, sagt AMBROSIO MORALES, Anales XV, 7.

stand eine achtsäulige *aedicula* mit dem Grab des Herrn, der Wache und den drei Frauen, denen der Engel die Osterbotschaft verkündet; ganz oben, auf einer Art Ara, erhob sich der Auferstandene in goldenem Mantel.

Die Ornamentik war den prachtvollen Bauwerken jener Zeit entlehnt, deren etwas ausschweifender Stil sich an die Namen der Diego de Siloe, Riaño und Berruguete knüpft. Balustersäulen, Karyatiden und Hermen *(termini)*; reiche Pilasterfüllungen; Candelaber, Medaillons mit Büsten, Masken; auch Sirenen, Drachen und Satyre fehlen nicht, denn das groteske Element war durch die bei der Prozession dem Spanier unentbehrlichen phantastischen Figuren gewissermaßen sanctionirt. Die Architectur erscheint als Umrahmung plastischer Gruppen; der von der Gothik überlieferte Reichtum von Statuetten fand Verwendung in Bogenzwickeln und über Bogenscheiteln, auf Gesimsen, vor und zwischen den Säulenstellungen; auf den so beliebten Voluten. Das Relief war für den Sockel bestimmt.

In der Folge wurden jene angeblich incorrecten Zierformen ausgeschieden; der bildliche Schmuck aber auf ein System gebracht, das natürlich auf der Ueberlieferung fußte und manche Motive den bilderreichen Prozessionen entnahm. Ein solches System stellte der gelehrte, in der lateinischen Verskunst gewandte Canonicus Francisco Pacheco in Sevilla auf, als der dritte der Arphe dort die große Custodie übernahm.

Joan d'Arphe

Dieser Enkel des Enrique, geb. 1535 zu Leon, schreibt sich Arphe y Villafañe, wahrscheinlich nach dem Namen seiner Mutter. Er wohnte in Valladolid, hat aber manches Jahr seines Lebens auf Reisen zugebracht, den an ihn ergangenen Berufungen folgend. Er war der vielseitigst begabte und gebildete der Familie. Die Kenntnis der edlen Metalle und Juwelen und ihrer Bearbeitung war der kleinste Teil seines Wissens, denn er hat die ganze künstlerisch-gelehrte Bildung seiner Zeit, soweit sie sich mit der kirchlichen Kunst berührt, zu vereinigen gestrebt. Vor allem war er Mathematiker, durch Wissen und Temperament. Allgemeingültige, unveränderliche Maße und Verhältnisse in Natur und Kunst zu finden, war sein beherrschender Gedanke. Er hat die Schriften Alberti's und Dürers[1]) gekannt, und nennt als Bahnbrecher Bramante und Peruzzi, die Baumeister der Peterskirche. Die Proportionen hat er nach dem Nürnberger Meister studirt und ihre lehrreichen Wechsel bei den großen italienischen Bildhauern, vornehmlich aber bei den spanischen, von dem Burgunder Vigarni bis auf Berruguete und Becerra erforscht. Er hat, wie er rühmt, einen großen Teil seines Lebens an die Osteologie gewandt und sogar anatomischen Sectionen beigewohnt bei dem Salmantiner Professor Cosmé de Medina,

[1]) In dem Capitel über die Verkürzungen *(escorzos)* nennt er als epochemachend *el milagroso ingenio de Durero.*

aber er konnte seinen Abscheu nicht überwinden. So begnügte er sich mit dem Buche Juan de Valverdes, des spanischen Vesalius, zu dem Becerra die Zeichnungen gemacht hat (Rom 1554). Auch für den Kunstdruck hat er Platten in Blei gearbeitet und sein theoretisches Hauptwerk damit trefflich illustrirt; unter ihnen ist auch sein Bildnis im Profil mit Brille. Philipp II ernannte ihn zum Münzwardein in Segovia; er ließ ihn 64 bronzene Reliquienbüsten für den Schatz des Escorial anfertigen. Noch im Jahre 1602 hat er, im Auftrag des Herzogs von Lerma, für die Kirche S. Pablo zu Valladolid, vier knieende Bronzestatuen des herzoglichen Paars und der Erzbischöfe von Toledo und Sevilla aus derselben Familie unternommen, und jene beiden auch, nach Modellen Pompeo Leoni's gegossen. Die zahlreichen Statuetten und Reliefs seiner Custodien geben eine Vorstellung seines Stils und bildhauerischen Könnens. Der Verfasser eines Buchs über die Leoni hat in dem Enkel des deutschen Meisters unsere bekannte Erbsünde der »Schwerfälligkeit« erspäht[1]); eher dürfte man in der allseitigen Gründlichkeit seiner Studien, die sich mit technischer Virtuosität nicht begnügte, eine deutsche Mitgift finden.



Er zählte kaum fünfundzwanzig, als ihm das Capitel von Avila die Custodie übertrug, mit der er von 1564 bis 1571 beschäftigt war. Sie ist sechs Fuß hoch und besteht aus sechs Teilen, in denen Sechseck und Kreisform alterniren. Durch Fülle und Wechsel der Motive, Formenadel und Harmonie ist sie wohl seine glücklichste Eingebung. Sein Hauptwerk aber war die Custodie von Sevilla, die zwölf Fuß Höhe mißt und jetzt

[1]) Menendez y Pelayo, der Joan die Unvorsichtigkeit in der Wahl seines Großvaters natürlich noch weniger vergeben kann, bemüht sich, ihn mit spöttelnder Geringschätzung zu behandeln, verweilt des breiteren auf der unpoetischen Sprache seiner Octaven u. dergl., in seiner *Historia de las ideas estéticas en España.* Tom. II, 2, 567 f. Madrid 1884.

2174 Mark Silber wiegt. Er errang diesen Auftrag gegen einen ansehnlichen Wettbewerb. Er hat sie selbst beschrieben in einer kleinen Schrift, die nur in einem Exemplare erhalten ist[1]. Diese Beschreibung ist wertvoll, besonders für das Verständnis des Bilderschmucks, der im XVII. Jahrhundert in verkehrter Weise verändert und durch geringwertige Zusätze entstellt wurde. Unsere Abbildung, nach dem Originalstich des Meisters hergestellt, giebt die ursprüngliche Gestalt wieder. — Von da an ließ man ihm keine Ruhe mehr; es folgten die Custodien von Burgos (1588, zerstört), Valladolid (1590), Osma und S. Martin in Madrid. Ihm stand als Gehilfe zur Seite Lesmes Fernandez del Moral, der Gemahl seiner Tochter Doña Germana de Arfe.

Joan hat zwei Bücher hinterlassen, eines über die Kenntnis der Feinheitsgrade der Edelmetalle und Edelsteine *(Quilatador de la Plata, Oro, y Piedras.* Valladolid 1572), das andere eine Art Grundlegung der Künste, *De varia commensuracion para la Esculptura y Arquitectura*, d. h. über die verschiedenen Proportionen in Bildhauerei und Baukunst. Die Summa der Lehre ist in Octaven zusammengefaßt, denen prosaische Ausführungen folgen. Es erschien zu Sevilla 1585 und war Don Pedro Giron, dem ersten Herzog von Osuna, gewidmet; wurde mehrmals wieder abgedruckt, im XVIII. Jahrhundert auch in moderner Verunstaltung herausgegeben; jetzt ist es sehr selten.

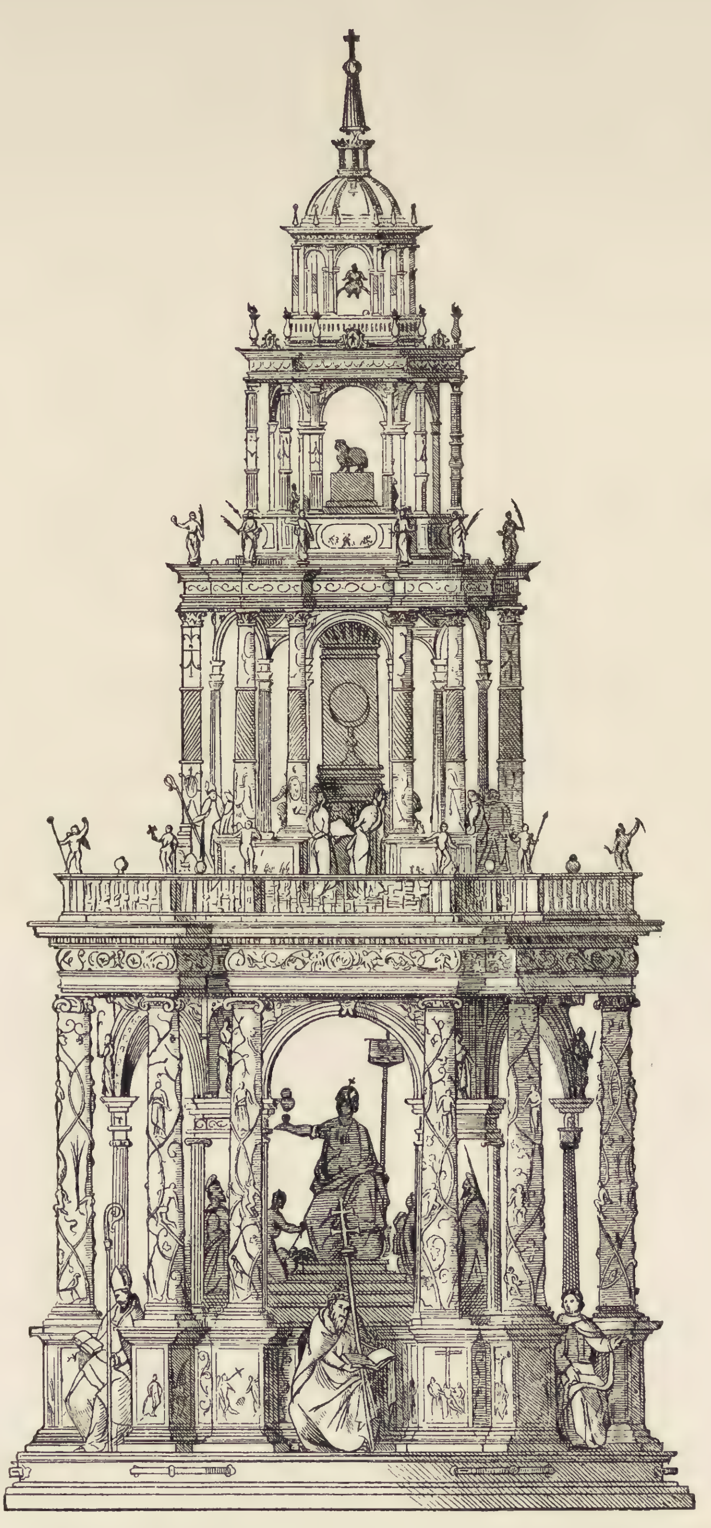
Im vierten Buche behandelt er auch das Kirchengerät *(piezas de iglesia)* und sein vornehmstes Stück, die Custodie.

Custodia es templo rico, fabricado
Para triunfo de Christo verdadero,
Donde se muestra en pan transsubstanciado,
En que esta Dios, y Hombre todo entero:
Del gran Sancta Sanctorum fabricado,
Que Beseleed, Artifice tan vero,
Escogido por Dios para este efecto
Fabricó, dandole él el intelecto.[2]

Es soll von unten nach oben die jonische, korinthische und die Compositordnung befolgt werden, stets im Anschluß an die Spuren der Alten; die dorische aber bleibt ausgeschlossen, weil sie sich wegen ihrer Schmucklosigkeit für Silberarbeiten nicht eignet. Für die verschiedenen »Körper« oder Capellen kann man das Viereck, das Sechseck und den Kreis anwenden, oder man wechsle ab mit Kreis und Sechseck, vielleicht auch mit

[1]) Abgedruckt in CEAN BERMUDEZ' *Diccionario*, Artikel »Arphe«; vollständig zuerst in CRUZADA VILLAAMILs Zeitschrift »*El Arte en España*« Tom. III, 174—196. Madrid 1865.

[2]) »Custodia ist ein Prachttempel, errichtet für den Triumphzug des wahren Christus, wie er sich offenbart in dem verwandelten Brod, in dem er ganz Gott und Mensch ist, erbaut nach dem großen Sanctum Sanctorum, das Bezaleel, der echte Künstler, erwählt von Gott zu diesem Zwecke erbaute, indem Er ihm den Verstand gab.«



Die Custodie der Kathedrale von Sevilla in ihrer ursprünglichen Gestalt
Nach dem Originalstich

Quadrat und Octogon. In die unterste Capelle kommen Gruppen biblischer Geschichten zu stehen, die Anspielungen auf das Sacrament enthalten, »Hieroglyphen«, in die zweite das »Reliquiar« (die Monstranz), in die dritte die Advocation der Kirche, in die vierte der Patron des Orts.

Die Custodie der Renaissance gab diesen Meistern reiche Gelegenheit, ihr Beherrschung classischer Maße und Formen zu zeigen. Ein Ganzes, von dem doch jeder Teil so durchgebildet war, daß er als eigenes Kunstgebilde hätte bestehen können, konnte nur nach der Proportionslehre mit Erfolg construirt werden. Die Schönheit der Custodie Arphe's beruht auf den einfachen Zahlenverhältnissen, die er ausgerechnet hatte. In der von Sevilla sieht man eine Auftürmung von vier Tempeln; indem er die altüberlieferte Idee des pyramidalen Thurmes mit den Verhältnissen der griechischen Ordnungen zu vereinigen hat, ergiebt sich als passendste Formel der stufenweisen Verjüngung der Tempel $^{2}/_{5}$; d. h. jeder Tempel hat die Breite und Höhe von $^{3}/_{5}$ des unteren.

Die phantastischen, kleinlichen und zum Teil profanen Zieraten des plateresken Stils, deren Verbreitung er auf niederländische und französische Kupferstiche zurückführt, sind ausgeschieden, nach den Grundsätzen des klassischen (oder conventionellen) Purismus des Cinquecento; aber das Schicksal vieler Werke dieser doctrinären Zeit, Kahlheit, ist doch glücklich vermieden. Bei herrschendem Ebenmaß ist in den vier Tempeln durchgeführte, ebenso feine wie findige Variation beobachtet. Auch das figürliche Ornament fehlt nicht ganz. Die Säulenschäfte des ersten Tempels z. B. sind von Weinreben umwunden, in denen sich Kinder wiegen.

In der Custodie von Avila war das neue System mit Anklängen an frühere Werke durchgeführt. Die viersäuligen Eckcapellen im ersten Geschoß mit ihren Obelisken erinnerten noch an die gothischen Fialen. Dagegen sind die einzelnen Tempel einfache Ringe von Säulen und Arkaden; der Haupttempel ist ein reines zwölfsäuliges Monopteron, und dies war die eigentliche Musterform, denn die Custodie kann nicht offen und durchsichtig genug sein. In Sevilla ist der Ring verdoppelt, ein Kern, von Arkadengruppen, zum Teil nach Art des »venezianischen Fensters«, durchbrochen, ist umgeben von einer Säulenstellung, gleich der Halle eines Peristyls. — Diese Säulenhalle umschließt dann noch ein dritter Ring von Statuetten.

In dem ersten Tempel stand eine Figur des Glaubens, mit Kelch und Labarum, die im Jahre 1668 auf die Spitze des Ganzen gesetzt wurde; der zweite war bestimmt für die Monstranz, umgeben von den vier Evangelisten; im dritten sah man das Lamm der Offenbarung auf dem Throne, oder die triumphirende Kirche; im vierten über einem Regenbogen die hl. Dreifaltigkeit. — Seine letzte Arbeit scheint jene Bronzestatue des Cardinal Erzbischofs von Toledo, D. Bernardo de Sandoval y Roxas, gewesen zu sein, die er, nach den vom Conde de Viñaza in seinen »*Adiciones*« kürzlich

mitgeteilten Actenstücken, auch selbst in Wachs modellirt hatte, — in der Colegiata zu Lerma. Diese bedeutende Statue, nebst der verschollenen seines Bruders, des Erzbischofs Cristobal von Sevilla, und den gleichfalls von ihm gegossenen des herzoglichen Paars von Lerma, jetzt das Hauptwerk des Museums von Valladolid, gehörte zu einem projectirten, zuerst dem Pompeo Leoni übertragenen Familiendenkmal der Sandoval in S. Pablo zu Valladolid, componirt nach dem Vorbild der königlichen Grabmäler im Escorial.

Die »*varia commensuracion*« enthält auch Arphe's Ansichten über die Wandlungen der Baukunst und ihrer Stilformen. Er erzählt zuerst von den grandiosen Monumenten römischer Kaiserzeit, die er auf seinen Reisen noch aufrecht gesehen und fährt dann fort: Die Barbaren kamen, zerstörten Alles und setzten ihre Weise an die Stelle. Unter *Obra barbara*[1]) versteht er natürlich den gothischen Stil, obwohl er diese Bezeichnung auch kennt; er nennt ihn im allgemeinen *obra moderna*, bestimmter *mazoneria*, d. h. Steinmetzenarbeit, oder *cresteria*, von *cresta*, Hahnenkamm; womit man die bekrönenden, säumenden und einrahmenden Zierformen, Nasen, Krabben u. a. meinte, die nach geometrischen Motiven gebildet sind.

»In dieser barbarischen oder modernen Art sind viele neuere Tempel ausgeführt, die, obwohl in Arbeit und Ordnung nicht kunstgerecht, doch von festem Bestand, sehr wirkungsvoll in ihrer Art und fein und gefällig ornamentiert sind[2]). Dieses Stils bedienten sich die Goldschmiede, und zur Vollkommenheit hat ihn gebracht mein Großvater, den ich nicht loben will, weil ihn die Werke, so er in ganz Spanien geschaffen, hinreichend loben. Bramante, Bald. Perucio und Leon Battista (Alberti) stellten den antiken Stil *(obra antigua)* wieder her. Vom Osten *(Levante)* brachten ihn uns Diego de Siloe und Covarrúbias, aber in einer etwas gemischten Weise und nach willkürlichen Vorschriften, denn sie konnten das Moderne nicht ganz vergessen. In diesem Stil arbeiteten mein Vater Antonio und Juan Alvarez aus Salamanca, der im Dienst des österreichischen Carlos den größten Teil seines Lebens verbrachte, Alonso Becerril, Juan Ruiz von Cordoba uud Juan de Orna in Burgos. Diese also begannen den Gold- und Silberarbeiten für den Gottesdienst eine vernünftige Gestalt zu geben.« Auf diesen Uebergangsstil folgt der strenge Stil, als dessen Hauptmeister, der alles, was Griechen und Römer gemacht, übertroffen hat, Juan Bautista de Toledo, der Erbauer des Escorial, und sein Nachfolger Herrera hoch gepriesen werden.

Diese kunstgeschichtliche Skizze aus dem Munde eines der Meister der spanischen Renaissance ist charakteristisch. Zuerst scheint sein Urteil über

---

[1]) MENENDEZ Y PELAYO a. a. O. macht daraus, er habe die Custodien seines Großvaters *obras barbaras* genannt!

[2]) *Los quales [Templos] se nos muestran hasta hoy dia*
Firmes, y de montea muy vistosos,
Con ornatos sútiles, y graciosos.

die mittelalterlichen Stile ganz nach dem Herzen der Italiener des XVI. Jahrhunderts. Genauer besehen aber wagt sich doch neben dem von diesen suggerirten Urteil der Schule, noch ein anderes Urteil des künstlerischen Gefühls hervor, wenn auch etwas kleinlaut. Die Schule, die nur gewissen der Antike entlehnten, an sich unübertrefflich schönen Formen und Gliedern, und den willkürlich abstrahirten oder aus den alten Theoretikern gezogenen Maßverhältnissen den Namen »Kunst« zugesteht, mußte jene Werke barbarisch nennen. Aber wenn Arphe ihnen dann feste Dauer (was doch soviel bedeutet wie kunstgerechte Construction), sehr imposanten Aufriß (was sie zu Werken höherer Kunst macht) sowie graziöse und subtile Verzierungen (das Tüpfelchen auf dem i) zugesteht, was für Merkmale schöner Architectur fehlen denn dieser *obra barbara?* — Er tadelt die Meister des plateresken Stils, deren Werke noch unter seinen Augen entstanden waren, weil sie das Moderne nicht ganz vergessen konnten. Aber wenn sie die aus Italien importirte Form dem nationalen Geschmack anpassen, auf eignes Denken und Fühlen nicht verzichten, kennzeichnen sie sich ja eben damit als echte Künstler.

Ein belesenes, skeptisches, nachahmendes Geschlecht sieht hier herab auf eine ungelehrte aber schöpferische Zeit, deren Unterfangen, sich auf eigene Füße zu stellen, um kühn den Pfad des Erfindens zu beschreiten, ihm erschien wie ein Sprung ins Dunkel mittelalterlicher Unwissenheit, auf die sie mit dem Dünkel ihrer künstlichen Lichter herabsahen.

XI

ALTFLANDRISCHE MALEREI IN SPANIEN

(Zeitschrift für bildende Kunst. 1886. Jahrbuch der Königlich Preußischen Kunstsammlungen. 1884. 1887. Zeitschrift für christliche Kunst. 1890.)

König Juan II von Castilien

Die nahezu fünfzigjährige Regierung dieses Monarchen (1406 bis 1454), eine Zeit politischer Zerrüttung, hat einen besseren Klang in den Annalen spanischer Cultur. Der charakterschwache, leichtlebige Herr, der dem klugen Alvar de Luna die Geschäfte überließ, erscheint hier inmitten eines castilischen Musenhofes voll erlauchter Namen. Das Wort eines der Ersten, des Marques von Santillana, gleichsam ein Motto spanischer Culturgeschichte, »daß noch nie die Wissenschaft das Eisen der Lanze stumpf machte noch den Degen schlaff in ritterlicher Hand«, — es stammt aus diesen Tagen. Auch in den Annalen der bildenden Künste begegnet uns der Name Juan II. Die in der Folge so wichtige Verbindung mit der Kunst Italiens und Flanderns reicht bis in seine Tage hinauf: was uns davon berichtet wird, so fragmentarisch es sein mag, macht den Eindruck eines Präludiums.

Er hat die Ehre gehabt im Leben des Begründers der altflandrischen Malerschule genannt zu werden; er hat Jan van Eyck in dem Alcazar von Segovia begrüßen dürfen, und dieser Begegnung verdanken wir vielleicht eins seiner merkwürdigsten Werke. An diesem Hof bewegte sich hochgeehrt, von ihm selbst zum Ritter geschlagen, der Florentiner Fresco- und Miniaturmaler Dello. Und die Einführung lombardischer Bildhauerwerke eröffnet er mit dem marmornen Riesenretablo der Karthause von Paular, verborgen in dem weltabgeschiedenen, von San Ildefonso durch die Sierra getrennten Thal des Lozoya, dem Escorial des XV. Jahrhunderts. Ihr Bau war ein Vermächtnis seiner Vorgänger. Heinrich II Trastamare hatte sie, zur Sühne seiner Missethaten, an Stelle eines Jagdschlosses errichten wollen; der Vater, Juan I, hatte den Grundstein der Kirche gelegt; aber erst der Sohn ließ sie, 1433—41, von dem Baumeister Abderrhaman aus Segovia, im christlich-maurischen Stil ausführen. Der Altar wurde in Genua bestellt, er mißt 11 Meter Höhe bei $9^1/_2$ Meter Breite, und enthält in fünf Abteilen sechzehn Reliefgruppen in vier Reihen, darstellend die Geschichte Christi, nebst zahlreichen Statuetten, in der Mitte eine große Statue der Madonna, umgeben von musicirenden Engeln, alles gearbeitet im lombardischen Stil der Frühzeit des XV. Jahrhunderts. Die Ueberführung

zur See, die 8000 Ducaten gekostet haben soll, war wohl der umfangreichste Transport eines carrarischen Marmorwerkes, von dem die Geschichte berichtet, als Huldigung Spaniens an die italienische Bildhauerei symbolisch.

Ein anderes Capitel der noch ungeschriebenen Geschichte spanischer Kunst würde sich mit ihren Beziehungen zu den Niederlanden zu beschäftigen haben; sie beginnen lange vor der dynastischen Verbindung Flanderns mit der spanischen Krone. Was niederländische Bildschnitzer für die Ausstattung spanischer Kirchen in Altarwerken, Chorgestühlen und Cultusgeräten beigetragen haben, enthält ein umfangreicheres Material für die ältere Geschichte ihrer eigenen Schule, als die im Mutterlande aus den Stürmen der Religionskriege geretteten Trümmer. Auch bei Einführung der Renaissance fiel diesen Nordländern vielfach die Maklerrolle zu. Ihre Verbreitung auf der Halbinsel geschah auf mannigfache Weise: durch Bestellung und Import der Werke und durch Einwanderung der Meister, vorübergehende und dauernde; man begegnet ihnen im Dienste der Fürsten und Capitel, als freien Wanderkünstlern und auf förmliche Bestallung. Jedermann denkt hier an den geschichtlichen Nationalhaß, an jenen Nationalkampf von einer Erbitterung ohne gleichen, — den man gern mit Gegensätzen in Charakter, Temperament und Sitte in Verbindung bringt. Aber hier sieht man die Nachfrage nach niederländischen Geisteserzeugnissen von so scharf ausgesprochener Eigenart vor, während und nach dem Weltkampf ununterbrochen im Gang. Was zu Lebzeiten Jan van Eycks begann, nahm eher noch zu während der Ueberflutung durch den Italianismus, lebte neu auf in dem Jahrhundert der Velazquez und Murillo. Der größte Bildnismaler Hollands im XVI. Jahrhundert war der vielbeschäftigte Günstling Philipp II, und noch die sich neigende Sonne des Rubens hat einige Strahlen an den Hof seines Enkels entsandt.

Waren hier bloß äußere Ursachen im Spiel, der Zufall der politischen Verbindung, die Gelegenheiten des Handels, die Wanderlust und Betriebsamkeit der Niederländer? Oder gab es eine innere Anziehung, vielleicht der Gegensätze? Des Niederländers Fleiß und Feinarbeit, seine Freude an Darstellungen des Lebensgenusses und der alltäglichen Umgebung scheint spanischem Wesen eher entgegen. Eine Verwandtschaft war doch vorhanden. Sie lag in dem realistischen Zug, dem fehlenden Bedürfnis »die gemeine Natur zu veredeln«, sagen wir lieber, der Wahrhaftigkeit, dem Haß der Phrase, dem Sinn für Farbe und Helldunkel. So erklären sich Erscheinungen einer Wechselwirkung, die der forschenden Betrachtung oft Rätsel aufgeben.

Diese Beziehungen zwischen Spanien und Niederland reichen weiter zurück, als man bisher annehmen durfte. Der Ruf flandrischer Kunst- und Luxusgewerbe, die Ueberzeugung von dem unvergleichlichen Wert ihrer Tapisserien und Stickereien, Glasmalereien und Metallarbeiten war seit dem XIV. Jahrhundert auf der pyrenäischen Halbinsel verbreitet. Aber auch die epochemachende Reform der Tafelmalerei durch die Brüder van Eyck

ist fast vom ersten Moment an bekannt geworden und gleichzeitig mit der Vollendung des Genter Altarwerkes hat der Funke im dortigen Kunstleben gezündet. Jene Reise Jans nach Portugal mit dem burgundischen Brautwerber Sieur de Roubaix erscheint angesichts der späteren Verbreitung flandrischer Malerei auch in diesem Lande wie ein bedeutungsvolles Vorspiel. Aber genau zu derselben Zeit sind, wie kürzlich ermittelt wurde, zwei spanische Meister von König Alfons V von Aragon in Kunstangelegenheiten nach Flandern geschickt worden, der Tapissier Guillaume d'Uxelles im Jahre 1430 und der königliche Maler Luis Dalmau 1431; jener im Interesse der Verpflanzung der Tapetenmanufaktur nach dem Reich, dieser um die Herstellung der Patronen, vielleicht auch, um die neue Maltechnik kennen zu lernen, wie neun Jahre später von Alfons' Sohn Ferdinand in Neapel jener Giovanni di Giusto: *por aprendre de pinctar.* Am 6. September 1431 ist der Tapissier wieder zurück in Barcelona; am 21. reist Dalmau ab mit hundert Goldgulden Reisegeld, zahlbar in Valencia, wo er sich im Hafen von Grao eingeschifft hat. Während der Herzog Philipp nach der Hand zweier Infantinnen, der portugiesischen und der aragonesischen, ohne Erfolg strebte, ist also diese merkwürdige Alliance auf idealem Gebiet eingefädelt worden. Man hat etwas kühn, doch nicht ohne Wahrscheinlichkeit vermutet, daß auch eine noch geheimnisvolle Pilgerfahrt Jans (26. August 1426) nach Spanien gegangen ist, denn eben damals bewarb sich der Herzog um Isabella von Aragon (1427).

In diesen Sendungen wäre also wohl der Schlüssel gefunden für die geschichtliche Erklärung des flandro-catalonischen Altarwerks des Dalmau in Barcelona. Aber noch harrt der Deutung ein ungleich bedeutenderes Werk, das um dieselbe Zeit im Herzen von Castilien wenn auch nicht gemalt, doch geplant und ausgedacht worden ist. Auch in ihm haben sich, aber in ganz anderer Weise, nordisches und spanisches Wesen durchdrungen.

Der Brunnen des Lebens

In die Anfänge der flandrischen Kunstinvasion versetzt uns ein Gemälde, das wohl das bedeutendste und dunkelste ist von allen. In einem Kloster der alten Residenzstadt Segovia befand sich seit der Mitte des XV. Jahrhunderts eine Tafel, die so auffallend an das Meisterwerk der altflandrischen Schule in Gent erinnerte, daß es von vielen für ein Originalwerk der van Eyck gehalten werden konnte. Der »Brunnen des Lebens«, weniger passend auch »Triumph der Kirche über die Synagoge« genannt, wurde im Jahre 1836 aus dem Kloster Parral in das damalige Nationalmuseum in S. Trinidad zu Madrid versetzt, dessen beste Sachen später dem Pradomuseum einverleibt wurden.

Umstände und Art seiner Entstehung sind bis jetzt noch nicht ermittelt, über den Künstler hat man sich nicht einigen können, dem

Gegenstand nach ist es ein Unicum; doch von dieser Seite ist die Verständigung noch am ehesten zu erreichen. Wir besitzen nicht weniger als drei authentische Bezeichnungen seines Themas, Schlüssel des symbolischen Sinnes, der übrigens auch aus dem Bilde wohl erraten werden konnte.

Ein Spruchzettel, aus der Hand des Engels in dem Thurmfensterchen in der Richtung des Brunnens niederflatternd, enthält die Worte: *Fons ortorum, puteus aquarum viventium Cant. Cant.* Es ist der himmlische Lebensborn des Hohenlieds, dessen Gewässer von dem Thron oben in der Mittelaxe des Terrassenbaues nach dem Becken am Fuß sich ergießen.

Dieser Vers giebt nur den allgemeinen Begriff des Themas, die concrete künstlerische Darstellung des Symbols ist augenscheinlich einer anderen Stelle entnommen: der Beschreibung des himmlischen Jerusalems im XXII. Capitel der Offenbarung, die dem XLVII. Capitel des Propheten Ezechiel nachgebildet ist:

»Und er zeigte mir einen lautern Strom lebendigen Wassers, klar wie Crystall; der ging aus vom Stuhl Gottes und des Lamms.« Wie das Bild des Lebensbrunnens den Künstler auf einen gothischen Brunnenbau führte, so die himmlische Stadt auf ein Architecturstück im Stil seiner Zeit.

Eine noch bestimmtere Bezeichnung des mystischen Sinns dieses lebendigen Wassers bietet ein liturgisches Detail des Gemäldes. Die Segnungen der Kirche in Lehre und Leben, das göttliche Leben der Religion, gipfeln im Sacrament. In jenem Wasser des apokalyptischen Quells schwimmen goldne Hostien: hier nimmt das Göttliche die sacramentale Hülle an. Das Thema scheint also eine symbolische Verherrlichung der Eucharistie.

Es existirt aber noch ein dritter Text, der das Thema anzeigt: in dem Urkundenbuch des Klosters, wo die königliche Schenkung des Bildes protocollirt steht, wird es bezeichnet als

la Ystoria de la dedicacion de la Yglesia.

Diese Bezeichnung befremdet: was ist hier von einer Kirchweihe zu sehen? War es der Einfall eines unwissenden Mönchs? Oder soll es heißen: das Historienbild, das bei Gelegenheit der Einweihung hier aufgestellt wurde? Denn die Nische für die Tafel war vom Baumeister vorgesehen und ist noch jetzt in der Mauer der Sacristei erkennbar.

Doch kann unsere Scene wohl als symbolische Darstellung einer Kirchweihe gedeutet werden. Denn die Feier der ersten Messe, mit der die Einweihung vollzogen wird, dieser Einzug der sacramentalen göttlichen Gegenwart konnte, in die Symbolik des Lebensbrunnens übertragen, gefaßt werden als Eröffnung der himmlischen Wasserleitung, deren Sinn hier der zur Rechten des Beckens stehende Pontifex erklärt.

Und wirklich scheint diese hochansehnliche Versammlung kirchlicher und weltlicher Würdenträger einem solchen Act entnommen. Bei Kirch-



Phot. Anderson

Der Brunnen des Lebens im Prado zu Madrid

weihen pflegte die Prälatur sich möglichst zahlreich einzufinden, oft wurde sie deshalb mit Concilien und Synoden zusammengelegt, wobei die Predigten nicht fehlten.

* * *

Um das Gemälde geschichtlich zu begreifen, muß man beachten, daß in ihm ausgesprochene Züge flandrischer und spanischer Cultur sich verschmolzen haben. Es ist eine specifisch spanische Idee und auf spanischem Boden erwachsen; aber Stil und Technik sind unverkennbar und rein niederländisch, van Eyckisch. Schon jene Eintragung in das Urkundenbuch des Klosters bezeichnet es als einen Prachtretablo flandrischen Pinsels, *un Retablo rico de pincel de Flandes.* Ein als Spanier hier competenter Autor versicherte neuerdings, es sei darin nicht eine Figur von spanischen Zügen *(de aire español),* und kein Maler der iberischen Halbinsel sei dazumal im Stande gewesen, eine so tiefe und complicirte Composition zu ersinnen oder nur auszuführen. Wer die Originale gesehen hat, wird bezeugen, daß ein Abgrund den Maler des Brunnens von dem Retablo des Cataloniers Dalmau trennt. Jener spricht seine Muttersprache, dieser ein spät und mühsam erlerntes, fremdes Idiom.

Und nicht bloß Technik und Gesammtheit der Darstellungsmittel bis auf Physiognomien und Ausdruck ist flandrisches Schulcapital, auch die Composition weist auf das directe Urbild des Altarwerkes von S. Bavon. Dieser Eindruck war bei dem Bekanntwerden des Gemäldes (1836) so stark, daß es von den damaligen Kennern altflandrischer Malerei, nicht bloß von denen, die es nur aus Reproductionen kannten, für eine eigenhändige Arbeit der Gründer erklärt wurde. Und zwar sollte die Erfindung dem tiefsinnigen Hubert, den geistigen Urheber des Genter Altars, gehören, die Ausführung dem jüngeren Bruder. Dies war die Ansicht Passavants, der es im Jahre 1852 sah (S. 126). Schnaase hielt es sogar für den ersten Versuch der Brüder, das Genter Werk für eine zweite, gewaltig erweiterte und verbesserte Ausgabe; Cavalcaselle, der es in Madrid gesehen hatte, für die Arbeit des Jan van Eyck, um 1432, ebenso W. Burger; Otto Muendler zuerst fand in ihm den Stil einer späteren Periode der Schule.

Wenn nun heut die Eigenhändigkeit aufgegeben ist, so ist doch damit die Frage des van Eyckschen Ursprungs noch nicht erledigt. Denn nach einer Mitteilung aus dem XVIII. Jahrhundert wäre das Gemälde des Klosters Parral nur eine Copie eines jetzt verschollenen Originals gewesen. Der Reisende Ponz (Viage XI, 155) sah nämlich ein fast genau so beschriebenes Bild (nur nennt er statt der christlichen Stände Doctoren der griechischen und lateinischen Kirche, wahrscheinlich aber hielt er die vorderen Würdenträger für Kirchenväter) in der Kathedrale zu Palencia, Capelle des hl. Hieronymus, von dessen »unendlicher Ausführlichkeit« *(infinita prolijidad),* »deren gleichen zu finden selbst in jenem alten Stil nicht möglich sei«, er



Phot. Anderson

Der Brunnen des Lebens
(Ausschnitt der linken Seite)

in Ausdrücken spricht, die wohl zu einem van Eyck, aber nicht zu der Pradotafel passen. Dagegen hat er diese im Auge, wenn er »Wiederholungen« nennt, die er in Kirchen Castiliens gesehen habe und die »unermeßlich weit entfernt seien von der genauen Ausführung jenes« *(infinitamente distantes de la exacta ejecucion de este).* In der That ist einmal in Paris bei Haro eine zweite Wiederholung aufgetaucht, die W. Burger sah.

Allein, so rein flandrisch die Malerei ist, so unzweifelhaft der Zusammenhang mit dem Genter Altar: so entschieden spanisch ist die Erfindung. Das spanische *cachet* liegt vornehmlich in der Rolle, die darin die Architectur spielt.

Dieser »Triumph der Kirche«, wie man es in Spanien betitelt hat, konnte nur im Kopf eines Spaniers entstanden sein. Jeder Spanier, und jeder mit der spanischen Kirchenkunst des Jahrhunderts Vertraute, hat, wenn er vor die Tafel tritt, das Wort Custodia auf der Zunge. Diese Tafel ist eine malerische Phantasie über das Thema Custodia; sie versetzt uns in die Zeit des Enthusiasmus der Kirche Spaniens für die großen Custodien.

Wie die Custodie ein Hymnus der Edelmetallkunst ist auf die sacramentale Idee: ein kunstgewerbliches Gegenstück zu dem Lobgesang des Thomas *Pange lingua:* so ist diese Tafel eine künstlerische Glorification der Custodie. Wir erblicken hier eine Transformation des christlichen Himmels als Wohnsitz der Gottheit inmitten ihrer Heerscharen, in ein Gebilde architectonischer Dichtung. Die Statuetten, die die Custodie zu zieren pflegen, verwandeln sich in die lebendigen Gestalten des Glaubens, kunstvoll geordnet und verteilt nach dem Schema von Gent. Oben die himmlische Dreiheit, Christus zwischen Maria und Johannes, das Lamm zu den Füßen Christi, an den Seiten die Engelchöre mit Gesang und Spiel das Geheimnis feiernd, darunter die nahenden Scharen der Gläubigen. Nur die siebzehn Propheten verharren in der Erstarrung des Steins.

Der Gegensatz niederländischen und spanischen Empfindens tritt zu Tage in der räumlichen Ausgestaltung dieser und verwandter symbolischen Ideen. Die Niederländer versetzen ihre symbolischen Gruppen gern in eine landschaftliche Umgebung: die Anbetung des Lammes vollzieht sich inmitten einer blumigen Wiese, begrenzt von Hügeln mit Städten und Schlössern. Der mystische Brunnen in dem Gemälde des Dierick Bouts aus der Abtei Tongerloo (Museum von Lille 523) wird in einsamer Wildnis von den Seelen aufgesucht, wie eine Wallfahrtcapelle, aus der man zum Wolken- und Himmelsthor emporschwebt. In dem Gemälde der Nostitzgalerie steht das »Kreuzbild Gottes« in der Mitte der Schale, das Wasser verwandelt sich in das Blut der Versöhnung. Ein weites, ausführliches Landschaftsbild umgiebt die große Tafel des Misericordiahospitals zu Oporto, wo König Emanuel mit den Seinen zur Seite kniet und am Fußgestell die Gestalten Josephs und der Maria erscheinen. Die Inschrift lautet: *Fons misericordie. Fons vite. Fons pietatis.*

Dieses landschaftliche Gefühl, dieser Reiz heimatlichen Dufts ging den Spaniern ab. Ihre einförmig öden Plateaus und finstern Sierren boten nichts, was das dichterische Gemüt reizen konnte. Die Ahnung göttlicher Nähe war hier nur in den düstern Hallen ihrer gothischen Pfeilerwälder heimisch. Aus ihnen hat der Maler des Lebensbrunnens die Motive für das Gerüst seines Bildes geschöpft.

Ihm schwebte ein Domhof vor *(medieval court)* mit dem Brunnen in der Mitte; die durchbrochenen Seitenthürme mit den Engelchören entsprechen den zwei Glockenthürmen der Kirchenfassade, die große Pyramide der Mitte dem Cimborio über der Vierung; die Monstranz darunter, aus der das Lebenswasser hervorquillt, dem Hochaltar.

Anklänge, Formeln für die Umwandlung einer solchen Kirchenansicht in einen seinem Zweck entsprechenden Aufbau boten dem Künstler weniger die Tafelgemälde und Retablos als die Tapisserien. In diesen vornehmlich fand die Phantasie der Maler freieren Spielraum für symbolische Darstellungen und Cyklen. Und Winke für die Erfindung entnahmen sie den Mysterien, dem Passions- und Prophetenspiel. In den flandrischen Gobelins des Schlosses in Madrid, in den Serien *Les Vices et les Vertus,* in der Geschichte der hl. Jungfrau finden sich solche Etagenaufrisse, mit erhöhtem Mittelstück, Logen, Treppen um die halbrunde Halle. Von directen Vorbildern kann freilich keine Rede sein.

Das architectonische Gerüst hatte einen Vorteil: es gewährte die Möglichkeit, die verschiedenen Gruppen zugleich deutlich zu sondern und in einem gegliederten Raume zu vereinigen, anstatt der Zusammenordnung getrennter eingerahmter Tafeln durch die Hand des Zimmermanns. So entstand dies Wunderwerk der Harmonie, vergleichbar der Vorderseite des Straßburger Münsters, der Fassade der Universität von Salamanca.

Aehnlichen symbolischen Compositionen, wo ebenfalls die obere Gruppe des Weltgerichts einem anderen kirchlichen Thema angepaßt ist, begegnet man in spanischen Tempeln nicht selten. So über den Altären für die Seelenmessen *(de las animas).* Hier erscheint im unteren Teil vor den Gruppen der Abgeschiedenen die Gestalt des Erzengels Michael, des Seelenwägers (Colegiata von Játiva); oder die Messe des hl. Gregor, nach der Verheißung, daß wer von diesem Brot isset, leben wird in Ewigkeit (Seo von Gandia, Silvela bei Valencia).

Am lebhaftesten aber ist die spanische Zeit- und Lokalfarbe in der Gruppe zur Rechten des Beckens.

Sie versetzt uns mitten in die mit dem Ende des XIV. Jahrhunderts anhebende Bewegung der spanischen Gesellschaft gegen die jüdische Bevölkerung, — in die Anfänge des letzten Actes, der mit ihrer Verbannung endigte (1492). Das hemmende Element war die Unentbehrlichkeit der Juden in Finanz und Verwaltung: der allmächtige Privado Juan II, Alvar de Luna, gewährte ihnen Schutz bis zu seinem Sturz (1453). Doch verzeichnet die

Chronik dieser Jahre auch in der Hauptstadt Neucastiliens Valladolid und in der Residenz Segovia blutige. Judenhetzen.

Wie in den Jahrhunderten der Reconquista die Moscheen der wiedergewonnenen Städte zu Kirchen geweiht wurden, so verfuhr man jetzt gelegentlich mit den Synagogen. In Folge der durch den Dominicaner Vincente Ferrer entzündeten Verfolgung in Toledo, wurde im Jahre 1405 die große Synagoge zur Kirche S. Maria le Blanca geweiht. Aber zur Zeit war dort die von dem Schatzmeister Peters des Grausamen Samuel Levi in maurischem Stil erbaute Synagoge, ein Werk des Rabbi Meir, noch in ihren Händen; erst nach der Verbannung hat sie Isabella dem Calatrava-Orden überwiesen (1494).

Jene Gruppe der Ungläubigen auf unserem Bilde, gegenüber den zur Einweihung der Kirche versammelten geistlichen und weltlichen Großen, sollte den überwältigenden Eindruck der wahren göttlichen Gegenwart angesichts des eucharistischen Wunders versinnlichen. Das ist der Sinn dieser Gebärden und Blicke des Schmerzes, des Hasses, der Verzweiflung. Die Deutung war in den hebräischen Spruchzetteln enthalten. Diese Aufschriften, die einst auch den verlorenen Rahmen *(guardapolvo)* des Bildes bedeckten, geben freilich keinen Sinn, obwohl ein spanischer Hebraist einen fatalistischen Satz herausbuchstabirt haben wollte. Mein verehrter Lehrer Gildemeister vermochte nicht einmal fehlerhafte Nachahmungen hebräischer Sätze zu entziffern. Aber das Vorkommen unmöglicher Buchstabenformen verrät nur die Hand des der Sprache unkundigen Copisten. Sinnlose Anhäufung fremder Schriftzeichen im Original ist nicht wahrscheinlich. Und alles in dieser Gruppe trägt das Gepräge des Aechten. Die Genauigkeit der Nationaltypen und des Costüms, der semitische Accent in der explosiven Heftigkeit finsterer Leidenschaften, im gewollten Contrast zu der feierlichen Gelassenheit der kirchlichen Gruppe gegenüber, dies alles ist so frappant, daß man annehmen möchte, hier hätten jüdische Conversos mitgeholfen; denn unter diesen befanden sich die erbittertsten Verfolger. Uebrigens beteiligten sich die spanischen Juden auch an der kirchlichen Kunst, nicht blos als Goldarbeiter und Juweliere, sondern auch — in flagranter Uebertretung des zweiten Gebotes Mosis — als Maler und Bildschnitzer katholischer Heiligen, wie ein hierauf bezügliches Verbot Isabellens beweist.

* * *

Indeß wenn bei diesem außerordentlichen Bilde über Idee, Zeitverhältnisse und Umgebung volle Klarheit zu gewinnen ist, so bleibt gerade die für uns wichtigste Frage nach der Person des Malers noch in fast hoffnungslosem Dunkel. Es scheint, daß wir über ihn nur zu negativer Gewißheit kommen sollen, bis uns das Glück eines documentarischen Fundes beschert wird.



Phot. Anderson

Der Brunnen des Lebens
(Ausschnitt der rechten Seite)

Zwar weisen äußere Daten auf Jan van Eyck mit aller wünschenswerten Bestimmtheit. Er ist an dem Ort gewesen, wo die Tafel sich seit der Zeit ihrer Entstehung nachweislich befand. Nach Erledigung des Auftrags seines Herrn, der Aufnahme der Infantin in Portugal, hat er Ende Februar 1529 eine spanische Reise, und zuletzt auch am Hof Juan II in Segovia seinen Besuch gemacht, schwerlich ohne bestimmte Absichten, wo nicht Aufträge und Empfehlungen. Sollte der kunstliebende Fürst den burgundischen Meister, der vom fernen Osten an einen befreundeten Nachbarhof gekommen war, entlassen haben, ohne sich diese Conjunctur nutzbar zu machen? Denselben, dem der König von Aragon einen Maler schickte, seine Kunst zu lernen?

Nun ist ja freilich zweifellos, daß diese im Jahre 1429 bestellte Tafel van Eyck's nicht die im Jahre 1836 aus der Klosterkirche von Segovia in das Nationalmuseum zu Madrid versetzte sein kann. Es fehlt die gediegene Feinheit und, wenn man sich so ausdrücken darf, auch das gediegene Phlegma van Eyckscher Malführung, bei der es zuweilen scheint, als habe er statt mit seinem feindestillirten Oel mit einer zähen Metallpaste gearbeitet. Sein Copist hat eine leichtere Hand, die auf spätere Jahre hinweist, wofern nicht gar zwei Hände nachweisbar sind.

Aber diese fremde Hand ergiebt ja kein Zeugnis gegen die Originalität des verschwundenen Originals, und die Werte eines Gemäldes sind auch nicht in den Feinheiten der Meisterhand beschlossen, am wenigsten bei einem Werk des Genius, der auch in seinen Reflexen unverwüstlich durchdringt. Diese Erfindung — das muß jeder, der dem Meister nahegetreten ist, empfinden — ist doch im Geiste Jans; auch läßt sich keiner ausfindig machen aus dieser Schule, dem man die Erfindung und Construction eines solchen Werkes zutrauen könnte. Alles weist auf einen, der die Darstellungsmittel des Jahrhunderts in hohem Grade beherrscht. Und gerade die besonderen Qualitäten des Gemäldes weisen auf seine specifischen Charismen, z. B. als genialen Architecturmalers. »In Mächtigkeit der Conception und Distribution,« sagt Cavalcaselle, »kommt dem Lebensbrunnen kein Meister der flandrischen Schule nahe.« Wie hat er den spröden symbolischen und apokalyptischen Stoff gestaltet, aus dem selbst große Maler meist nur haarsträubende Hieroglyphen zu gewinnen pflegten! Wie hat er diese widerstrebenden Elemente zur Harmonie vereint!

Zieht man alle die hier entwickelten Momente in Betracht, so dürfte folgende Vorstellung von dem Ursprung der Tafel einige Wahrscheinlichkeit besitzen.

Der Brunnen des Lebens ist eine Schöpfung Jan van Eycks, erhalten in der späteren, teilweise modificirten Copie eines Nachfolgers. Die Entstehung des Originals fällt um das Jahr 1430, die Ausführung der Tafel im Pradomuseum um die Mitte des Jahrhunderts, nach Jans Tode. Der Plan des Gemäldes wurde ausgedacht am Hof Juans II zu Segovia. Die allgemeine Voraussetzung eines so bedeutenden Auftrages an den fremden

Künstler war der weitverbreitete Ruf der neuen Malerei Flanderns. Eine überraschende Analogie bietet das gleich zu besprechende Altarwerk von Barcelona (1445); ein spanisches Ratscolleg, in flandrischem Stil gemalt, mit denselben Anklängen an das Meisterwerk von S. Bavon.

Die Absicht des Königs war ein Gemälde zu bekommen, ähnlich dem großen, bereits europa-berühmten in Gent. Vielleicht ist schon damals das Project einer Copie aufs Tapet gebracht worden, wie ein Jahrhundert später sein Nachfolger auf dem Thron, Philipp II, eine solche herstellen ließ. Aber für eine Copie war der Maler nicht zu haben; auch dem Sinn Juan II entsprach mehr eine Variante von spanischer Eigenart und Actualität; beiden, Künstler und Besteller, paßte eine Reduction und Verschmelzung jener Gruppen der großen Tafeln in eine einzige, im Format einer spanischen Altartafel mit bekrönender Lengueta.

So erklären sich die Grundelemente des Werkes: der rein flandrische und Eyckische Charakter der Malerei, in Stil und Formgeschmack, die auffallenden Analogien der Composition, und die ebenso ausgesprochene örtliche und zeitliche, spanische Färbung des veränderten Programms.

Die mannigfachen und tiefsinnigen theologischen Beziehungen, wie sie von spanischen und deutschen Gelehrten ausführlich dargelegt worden sind, setzen die Beteiligung eines hervorragenden Geistlichen bei der Ausarbeitung des Planes voraus; und ein solcher am Hofe Juans hochangesehener und dabei kunstverständiger Kirchenfürst steht vor uns in dem späteren Bischof von Burgos, Alonso de Cartagena, einem der gelehrtesten, gebildetsten und geistig beweglichsten spanischen Theologen jener Zeit. Er ist auch bekannt als ein Haupt der Intoleranten, und dazu paßt die Rolle, die in dem Gemälde seinen Volksgenossen gegeben wird, mit deren Costüm und Gebahren er sich so vertraut zeigt (s. S. 12). Dieser Prälat ist es wohl auch gewesen, der dem Könige später jenes Oratorium Rogers van der Weyden mit den Geschichten des Marienlebens aus Rom mitbrachte, beziehungsweise dem Papst (nicht Martin V, was unmöglich, sondern Eugen IV) als Geschenk vorgeschlagen hat, bekannt wie er war mit seines Herrn Wertschätzung flandrischer Tafeln. Dies Geschenk war ein Dankeszeichen für die Haltung Spaniens und seines Orators beim Baseler Concil in Angelegenheiten dieses Papstes.

Auf den Ort der Entstehung weist auch die Symbolik des Lebensbrunnens, aufgebaut nach dem Vorbild der Custodia — die Idee, das Wesen der christlichen Religion in dieser neuen und auffallenden Weise zu versinnlichen. Segovia rühmt sich, das gewaltigste architectonische Monument der Römerzeit zu besitzen, den Aquäduct, dessen gleichen der Venezianer Navagero nicht gefunden hatte in Italien und Spanien. Ferner war auf dem Hügel Parral über der Stadt, wo damals eine klösterliche Gründung im Werk war, zwischen Gärten, die man das irdische Paradies nannte, eine altberühmte Heilquelle. Auch das architectonische Motiv des Thurmbaues beschäftigte damals in ungewöhnlicher Weise die Phantasie, und derselbe Alonso de

Cartagena ist der Erbauer der Thurmhelme von Burgos. Ihm wird auch das Buch seines Stammesgenossen Ibn-Gabirol bekannt gewesen sein, in dem dieser seiner theosophischen Lehre vom Ausströmen der Geister- und Sinnenwelt aus dem göttlichen Willen den biblischen Titel *Mekor Chajim*, d. h. Lebensbrunnen, gegeben hatte.

Auf demselben Hügel Parral gründete der mächtige Juan Pacheco, Marques von Villena, im Jahre 1447 ein Hieronymitenkloster; der Baumeister Juan Guas, *maestro mayor* der Kathedrale von Toledo, kam von dort. Der Bau begann unter Henrique IV, 1454; und für die Sacristei hat der König das Gemälde bestimmt, hier wurde es bis zum Jahre 1836 bewahrt. —

Wer gedenkt hier nicht einer fünfzig Jahre späteren Parallele des Lebensbrunnens, freilich aus einem ganz anderen Culturkreise, äußerlich sehr unähnlich, aber in der Idee zweifellos verwandt. Ein Italiener jener Zeit würde ihn gewiß eine Disputa genannt haben. Raphael malte die Theologie, die Wissenschaft von göttlichen Dingen als eine Disputa, und als Band zwischen den beiden Sphären der himmlischen und irdischen Kirche, das Sacrament, dies Band zwischen Sichtbarem und Unsichtbarem, Göttlichem und Menschlichem; daher geht die Mittelaxe des großen Halbrunds durch das Ostensorium. Aber in der dominirenden Harmonie dieses Jugendwerkes sind Mißklang und Dissens nur angedeutet: die Umstimmung der Zweifler wird in Aussicht gestellt. Hier dagegen schließt das oben wie Orgelklang und Chorgesang anhebende Gebilde, unten mit einem schneidenden Mißklang, aus einer greuelvollen Gegenwart. Raphael hat den Kampf, in seiner zeitlich irdischen Gestalt, einer anderen Gemäldegruppe vorbehalten, aber auch da die Gegenwart hinter Geschichten einer fernen Vorzeit verschleiernd.

Ein nicht leicht zu beseitigendes Moment der Echtheit sind die Bildnisfiguren des Künstlerpaares am linken Rand, ein Gegenstück zu denselben Figuren in der Tafel der gerechten Richter zu Gent. Vielleicht wurden sie auf den Wunsch des Königs hier angebracht. Aber es würde kaum geschehen sein, wenn der Maler das Werk nicht für würdig gehalten hätte, ihn in dem fernen Lande zu repräsentiren. Es war Jans merkwürdigste Schöpfung nach jenem Haupt- und Lebenswerk.

Cruzada Villaamil fand in der Tafel zwei Hände: eine ängstlichere, weniger freie und in der Farbe befangene, und eine festere, von sicherer Zeichnung und viel Ausdruck. Er giebt die Stellen nicht an, wo er diese Unterschiede bemerkt hat, es können nur die oberen und unteren Teile gemeint sein. Die unteren Gruppen weisen auf eine spätere Zeit hin, und ebenso die Zeichnung der architectonischen Details, die einen Dilettanten in diesem Fach verrät, der sein Vorbild ohne Stilgefühl copirt hat. So setzt er meist an Stelle des Spitzbogens einen stillosen Rundbogen (nicht Hufeisenbogen!).

Unbegründet ist dagegen der Tadel der Größenverhältnisse der Figuren. Wie kann man Forderungen realistisch-perspectivischer Wahrheit erheben

bei einem symbolischen Phantasiebild, das nur nach Gesetzen der Eurythmie geordnet werden soll! Es ist die Art Kritik, die man an Raphaels Transfiguration geübt hat; mit gleichem Recht könnte man an den Verhältnissen der Figuren in der sixtinischen Decke Anstoß nehmen.

* * *

In Folge dieser frühen Verbreitung des Rufs der Brüder van Eyck haben dann noch andere ihrer Werke in Original und Copie den Weg nach der pyrenäischen Halbinsel gefunden. Philipp II hielt das Genter Altarwerk so hoch, daß er von Michel Cocxcyen eine Copie für den Altar der Capelle des königlichen Schlosses in Madrid anfertigen ließ; sie wurde bei der Inventarisirung seines Nachlasses auf 3500 Ducaten taxirt. Erst unter seinem Enkel Philipp IV hat sie dort Raphaels Spasimo Platz gemacht. Er besaß außer dieser Copie noch eine ältere Reproduction der drei himmlischen Gestalten des oberen Teils, Halbfiguren unter reichprofilirten Rundbogen, in den mittleren ist ein Kreis eingefügt, aus dem ein singender Engel lehnt: ein köstliches Jugendwerk Jan Gossaerts. (Prado Nr. 1442.)

Auch Originale sind im Lauf der Zeiten nach Spanien gekommen. Palomino sah im Palast des Herzogs von Uceda zu Madrid eine kleine Tafel der Madonna von *Juan de Brujas*, überaus schön und fein gemalt *(con estremado primor y sutileza)*, daneben als Gegenstück ein Ecce Homo von Antonello da Messina, beide ohne Zweifel bezeichnet. Lord Heytesbury fand in Lissabon eine Stigmatisation des hl. Franz, die kürzlich nach Amerika gewandert ist. Der Graf Tatitschef erwarb in Madrid zwei Flügel eines Triptychons, mit Kreuzigung und Weltgericht, jetzt in der Ermitage, eine Zeitlang fälschlich Peter Christus genannt: ein Wunderwerk der Reduction großartiger Conceptionen auf den kleinsten Maßstab. Es fehlt nicht die schneebedeckte Alpenkette, aus der ein Strom sich windet; das wogende Meer im Vordergrund, das die Todten wiedergiebt, ist wie beobachtet in einem Schiffbruch. Nicht weniger merkwürdig ist der Ausdruck, in dem der eigenartige Zug der blinzelnden, gekniffenen Augen variirt ist: der Schmerz in den verweinten Lidern des Jüngers Johannes, der sich über die ohnmächtige Mutter beugt, die treuherzige Freundlichkeit des Engels, der die Könige in den apostolischen Kreis einführt, die asketische Strenge in dem Täufer zur Seite des Richters, das höhnische Grinsen der Reisigen, das tückische Zwinkern der Verfolger.

Endlich fand auch das Juwel seiner Bildniskunst den Weg in das Schloß Philipp II: die Verlobung des Arnolfini aus dem Schatz der Statthalterin Maria von Ungarn: es war noch 1789 in einem Cabinet des Bourbonenpalasts[1]), und wurde damals zu 6000 Realen taxirt, eine Summe,

[1]) No. 871 Otra pintura de vara de alto y tres quartos de ancho: Hombre y muger agarrados de las manos. Juan de Encina Inventor de la pintura al oleo.

die für ein Schulbild des Rubens, einen Heiligen des Spagnoletto und die flüchtig gemalten Hofzwerge des Velasquez angesetzt wurde, während eine Heilige Nacht des Raphael Mengs 100000 Realen wert schien!

Der Retablo des Dalmau in Barcelona

Das älteste noch vorhandene Document des Einflusses Jan van Eycks auf die spanische Malerei bewahrt die Hauptstadt Cataloniens. Wohl die größte malerische Merkwürdigkeit dieser blühenden Industriestadt ist ein Gemälde, das viele der Eigenschaften besitzt, die ein Kunstdenkmal für den Historiker interessant machen. Alle Erfordernisse der Authentie, innere und äußere: Namen und Jahreszahl, Namen der dargestellten Personen, seiner Besteller, gute Erhaltung, die Documente über seine Entstehung. Es ist überhaupt das früheste Zeugnis der Verbreitung van Eyckscher Malerei im Ausland und die merkwürdigste Leistung altflandrischer Schule von der Hand eines Ausländers.

Der erste, der von dem Bilde sprach, doch ohne den Namen des Künstlers zu notiren, war der Reisende Antonio Ponz, der es noch in der Capelle des Rathauses von Barcelona sah[1]. »Ein Werk, das, obwohl vor die Wiederherstellung dieser edlen Kunst fallend, Bewunderung erweckt durch den Fleiß und die Vollendung in allen Teilen, besonders in den Köpfen.« Dann hat Passavant (Kunst in Spanien, S. 75, 1853) den Namen des Urhebers mitgeteilt, der ihm »unmittelbar aus der Schule der van Eyck hervorgegangen zu sein scheint«. Cavalcaselle nannte es (1857) das einzige Document, durch das man von der Existenz eines Malers dieses Namens erfahre, der im Atelier des van Eyck gearbeitet zu haben scheine. Im Jahre 1870 veröffentlichte der Stadtarchivar José Puiggari den Contract.

Das Gemälde war bestimmt für die Capelle des in den Jahren 1369 bis 1378 erbauten schönen gothischen Rathauses, der *Casa del consell*, auch *Casa consistorial* genannt, von der noch Bruchstücke in dem jetzigen Neubau erhalten sind, darunter der große Saal der Hundert *(Saló de cent)*, neben dem die Capelle sich befand. 1847 kam es in die nahe bei dem Rathause gelegene uralte S. Michaelskirche, wo es der Frankfurter Kunstforscher noch sah. Bei deren 1868 erfolgter Zerstörung wanderte es in das Archiv und endlich 1902 ins neugegründete Museum. — Es hatte dieselbe Bestimmung wie das Cölner Dombild, mit dem es ziemlich gleichaltrig ist. Die erhaltene Haupttafel, 2,80 hoch und breit, mit rundbogigem Abschluß, ungefirnißt, enthält die Figur der heiligen Jungfrau mit dem Kinde, verehrt von den fünf Räten der Stadt, vorgestellt von deren beiden Patronen, der hl. Eulalia und dem hl. Andreas; nebst singenden Engeln im Grund. Die Namen dieser Räte, die am 30. November 1442 gewählt

[1] A. Ponz, Viage en España. XIV, 32. Madrid 1788.

worden waren, sind Johan Lull (3), Ramon Zavall (4), Francesch Lobet (2), Anthoni de Vilatorta (5) und Johan de Junyent (1).

Der Beschluß, eine Altartafel für die Ratscapelle anfertigen zu lassen, wurde vom Rat der Hundert in einer Sitzung am 6. Juni 1443 gefaßt und eine Commission gewählt, die (am 4. November) die Tafel dem geschicktesten Meister dort übertrug[1]). Am 26. November hat auch schon der Bildschnitzer *(imaginario)* Bürger Francesch Gomar eine Zeichnung zu der Holzarbeit des Retrotabulum dem Rate vorgelegt und den Auftrag zur Ausführung erhalten. Es soll hergestellt werden aus gutem trockenen, und zu solchen Werken geeigneten vlämischen Eichenholz *(de bona fusta de roure de Flandres, secca e abta al dit retaule)*, für den Preis von 75 Florenos, dreißig sofort, der Rest, wenn er seine Arbeit dem Maler einhändigen wird.

Bereits am 29. Oktober desselben Jahres hatte Luis Dalmau seinen Entwurf *(exemplar)* vorgelegt und nach dessen Gutheißung sich verpflichtet, das Bild in Jahr und Tag fertig zu stellen. Dem Contract beigefügt ist eine Skizze des Rahmens mit Angabe der Historien und ihrer Ordnung. In dem ausführlichern, in altcatalonischer Sprache abgefaßten, im *Libro de acuerdos* aufbewahrten Contract sind folgende Punkte bemerkenswert.

Die Eichentafeln sollen mit einem Leinwand- und Gipsüberzug versehen werden *(ben endrapat e enguixat)*. Die Jungfrau soll reichfarbige Gewänder tragen *(vestida de variedad de colors vives, altes, e ben executs)*; der Mantel insonderheit vom feinsten Blau, das zu finden ist, mit prächtigen *(solempne)* Borten von florentinischem Guldengold, besetzt mit Perlen und Edelgestein. Die Ratsherren sollen abconterfeit werden in Charakter und Tracht ihres Standes, mit lebensgetreuen Gesichtern, in Scharlach gekleidet[2]). In die Mitte der Predella *(banchal)* soll die Pietas mit Engeln zu stehen kommen, der Evangelist Johannes und Magdalena in Gebärden des Schmerzes, an die Enden das Stadtwappen. Dieser *banchal* ist nicht mehr erhalten. Der Retablo soll ferner überall, ausgenommen in den Figuren, fein vergoldet werden; für den Mantel der Madonna ist echtes Ultramarin verwandt. In der Spitze des Rahmens oder Staubdaches *(guardapols)* soll das Wappen der Krone Aragon stehen. Der Lohn ist 5000 barcelonische Sous *(266 escudos)*, sofort 1500, wenn die Hälfte fertig ist 1500, nach der Vollendung 2000. — Unter den Bürgen kommt ein Manuel Dalmau vor, vielleicht ein Verwandter.

Die Tafel steht nur in einem Punkt mit diesen Vorschriften in Widerspruch: Das Gold ist, mit Ausnahme des feinen Strahlenkranzes der Madonna und der beiden Patrone, durch gelben Oker ersetzt. Man hat bisher angenommen, daß Dalmau auch die Technik der Oelmalerei in

---

[1]) *Por el millor e pus able pintor.*

[2]) E serán los dits concellers effigiats segons proporcions e habituts de lurs consors, ab les faces axi propies com ells viventes les han formades.

Brügge erlernt habe; auch Cavalcaselle hielt es für ein Oelgemälde. Dafür sprach der Eindruck der Farbe. Es wäre das erste in Spanien, und überhaupt außerhalb Flanderns. Dagegen soll eine neuere Untersuchung ergeben haben, daß es doch noch in Tempera mit Eiweiß gemalt ist; das Geheimnis der neuen Technik wäre also gegenüber dem Catalonier bewahrt worden. Im übrigen aber ist der Bruch mit der mittelalterlichen und catalonischen Ueberlieferung so gründlich wie möglich.

Dalmau war heimgekehrt, getauft in dem Jordan des flandrischen Realismus. Auch haben seine Spanier, denen das Bild doch für ein Product ihrer Schule galt, von jeher das Fremdländische in den Gesichtern empfunden, sie schienen ihnen keine »Kinder der vaterländischen Erde« [1]). Er hat sich endlich ganz in die flandrischen, bürgerlichen Frauentypen des Jan van Eyck hineingelebt, bis auf Haltung, Blick und Einpassung der Figuren in die Umgebung. Das Kind auf dem Schoße der Madonna hat dieselbe eckige Bewegung der Beinchen wie in der Tafel des Domherrn in Brügge und im Triptychon der Dresdner Galerie.

Die fünf Räte, knieend zu beiden Seiten des Thrones, sind mit der strengen und eingehenden Genauigkeit Janscher Bildnisse nach dem Leben aufgenommen, ohne jede conventionelle Stilisirung; selbst die Gesichtsfarbe ist scharf unterschieden; diese Köpfe müssen dort als ganz neue That einen erstaunlichen Eindruck gemacht haben. Zu beiden Seiten des Chörleins läuft eine Wand, die sich in vier hohen Fenstern nach dem Hintergrunde öffnet; das Maßwerk ist im Stil der catalonischen Spätgothik. Durch diese Fenster sehen dichtgedrängte Köpfe, also daß nur vier ganz zum Vorschein kommen, singende Engel, in deren Zügen, Costüm und Singgrimassen die Nachahmung der Genter Flügel am unverkennbarsten ist. Diese Engel werden im Contract nicht genannt, ihre Einschaltung auf eigene Hand verrät den Eindruck, den jene auf Dalmau gemacht haben. Hinter den Fenstern ist aber auch Platz für eine reiche Landschaft. Links ein schattiges Waldthal, aus dem drei Schlösser mit rot und grünen Thurmspitzen zwischen romanischen Kuppeln hervorragen; rechts etwas näher eine größere Stadt mit dem Wappen Aragons über dem Thor; zwischen kegelförmigen Hügeln breitet sich eine spiegelglatte Meeresfläche aus. Im blauen Himmel segeln gekräuselte Wölkchen.

Die Bodenplatte des Throns, ruhend auf vier altertümlichen Löwenfiguren, hat an den drei eingezogenen Seitenflächen die Inschrift:

Sub anno MCCCCXLV per Ludovicum Dalmau fui depictum.

Wer war Dalmau? — Der Name ist die catalonische Form von Dalmatius; er heißt Einwohner *(vecino)* von Barcelona. Aber er stammte aus Valencia (* 1428), wo schon im XIV. Jahrhundert ein Steinhauer Pere Dalmau

[1]) La figura reune ... como tipo unos rasgos que no parecen hijos de nuestro suelo. Puiggarí a. a. O.



Altarwerk des Luis Dalmau im Museum zu Barcelona

vorkommt. In einer Urkunde von 1453, wo er als Bürge auftritt, nennt er sich Luis Dalmau Viu, und unten steht die Firma Ludovici Dalmati del Viu. Dieser Zusatz sollte die Familie wahrscheinlich von einer gleichnamigen, den Dalmau de Navell, unterscheiden, Viu und Navell sind Namen von Ortschaften[1]).

Ist Dalmau also ein Spanier, so hat vor allem die Jahreszahl seines Gemäldes etwas überraschendes. Zehn Jahre nach dem Abschluß des Genter Altarwerkes, früher als in näheren, stammverwandten Ländern van Eycksche Kunst sich verbreitete, taucht hier am Mittelmeer ein Mann auf, der in den neuen Stil eingeschult ist. Sehr wahrscheinlich ist, daß er den persönlichen Unterricht des Meisters Jan genossen hat, er war wohl der einzige Spanier, dem diese Gunst zu teil geworden ist. Erwägt man, daß das Einleben in eine fremde Formenwelt keine Sache von Monaten ist, so kann man wohl die Frage aufwerfen, was denn unser Jahrhundert in Raschheit internationalen Culturaustausches vor dem Mittelalter voraus hat? Freilich würde heute eine Kunstausstellung zwischen so entfernten Ländern in schnellerer Weise ins Werk gesetzt werden können, allein die förmliche Uebersiedlung eines neuen Kunstzweiges auf den Boden eines Staates von anderer Rasse und Sprache dürfte kaum in so kurzer Frist erfolgen.

Die Fahrt von den seefahrenden Handelsplätzen des Mittelmeeres nach Flandern galt vor Vasco da Gama für die höchste Leistung der Schiffahrt, sie war die längste und gefahrvollste. Die Reise von Barcelona nach Brügge hin und zurück kostete fünf bis sechs Monate.

Barcelona stand mindestens seit Ende des XIII. Jahrhunderts in Handelsverkehr mit den flandrischen Plätzen, die der Stapelplatz des Handels für den Osten waren: Gent, Brügge und Ypern. Schon 1299 erscheint ein catalonischer Bankier in Dordrecht. Im Jahre 1389 baute sich die catalonische Kaufmannschaft in Brügge (sie unterzeichnen *los consols e mercaders cathalans)* ihre Börse *(Lonja)*, drei Jahre nach den Portugiesen, ein Jahr vor den Engländern, drei vor den Hansestädten. Oeftere Anlässe, die Hilfe der Staatsgewalt anzurufen, führten Gesandtschaften mit zahlreichem Personal nach dem Norden, besonders nach England, wegen der Seeräubereien im Canal; dadurch wurde der persönliche Verkehr im Zug erhalten. Die betriebsamen Niederländer hatten bald den Weg nach der baulustigen und prachtliebenden Mittelmeerstadt gefunden. Schon im Jahre 1393 kommt ein Maler Nicolas de Bruxelles, Bürger von Barcelona vor[2]). Seine dort verheiratete Tochter hatte er Monserrada taufen lassen!

---

[1]) Der Name kommt im XV. und XVI. Jahrhundert oft vor in städtischen Aemtern. Ein Magnificus Dalmacius de Navell consiliarius Barchinonae wird 1494 Consul in Genua, ein Magnificus Hieronymus Dalmacius, Professor der Rechte, 1516 Consul in Alghero auf Sardinien. CAPMANY, Memorias historicas sobre la marina, comercio y arte de la antigua ciudad de Barcelona. Madrid 1779. II, Apendice 63 f.

[2]) JOSÉ PUIGGARÍ, Noticias de algunos artistas catalanes inéditos. P. II, 14. Barcelona 1880.

In eben jenem Jahre 1445 starb hier ein Goldschläger Johannes Drooghe aus Brügge, im Interesse seines Neffen und Erben wendet sich der Brügger Stadtrat an den von Barcelona. Man kennt vier Mitglieder einer Künstlerfamilie Alemany oder de Alemania, deren Stammhaus *(casa solar)* in der Straße Fuente de S. Miguel lag; von 1389—1491 wurden sie verschiedentlich, zuerst mit Steinmetzarbeiten an der Kathedrale beauftragt; einer von ihnen, Gabriel, erhält 1450 eine Stelle als eine Art Stadtmaler[1]).

Bei der Abfassung dieses Artikels im Jahre 1887 hatte ich eine Vermutung aufgestellt über die Vorgeschichte des Contractes von 1445, die jetzt freilich durch die Entdeckung jener Sendung König Alfons' V wohl entbehrlich geworden ist, doch auf alle Fälle noch einmal erwähnt werden mag. Nach einem Actenstück bei Capmany war im Jahre 1436 einer der angesehensten Reeder, Johan Lull, mit einer großen, von verschiedenen catalonischen Kaufleuten befrachteten Galeasse nach dem Canal gefahren und dort, 25 Meilen von Sluis, von englischen Seeräubern ausgeplündert und gefangen weggeführt worden. Infolge dessen richtete die Stadt wegen Wiedererstattung der Güter u. s. w. Schreiben an König Heinrich VI, an die beiden Protectoren des Reiches Henry Beaufort, Cardinal von Winchester und Humphry, Herzog von Gloucester, sowie an die Aldermen der City. Ueber den Erfolg ist nichts mitgeteilt.

Dieser Lull ist aber derselbe Herr, der in unserem Contract unter den *honorables consellers* steht. Sein Bildnis nimmt auch den vornehmsten Platz im Retablo ein. In einer Urkunde des folgenden Jahres, wo sein gleichnamiger Sohn auf Wunsch der Krone Aragon von dem Dogen zu Genua zum dortigen Consul ernannt wird, heißt jener »abstammend von alten und vornehmen Vorfahren« *(procreatus ex antiquis parentibus, utique generosis et notabilibus).* Die Vermutung lag nahe, daß es dieser in den Niederlanden wohlbekannte Kaufherr gewesen sei, der seine Collegen auf den Gedanken gebracht hat, den Altar ihrer Ratscapelle in der neuen Manier arbeiten zu lassen. Man habe also entweder den Maler nach Brügge geschickt, um sich für die Arbeit vorzubereiten, oder er gehörte zu der catalonischen Kolonie dort, ein Kaufmannsohn, dem die seltene Gunst des Besuches der van Eyckschen Werkstatt zu teil geworden war. —

Dalmau ist noch im Jahre 1448 in Barcelona nachweisbar, und 1458 für den König beschäftigt. Aber weitere Gemälde, die seine Unterschrift oder Handschrift tragen, selbst Nachrichten von solchen oder Schulbilder sind bis jetzt nicht aufgefunden worden[2]). Und das dürfte wohl kaum zufällig sein, da so viele Malereien des 15. Jahrhunderts dort erhalten sind.

Die vielerörterte Tafel des hl. Ildefonso, bei dem Verkauf der Sammlung

[1]) En Gabriel Alemany ciutadá de la present ciutat é pintor de les coses tocants á festes, sepultures reals, alimares, armades entrades de reys ab carro triumphal, e totes altres coses que per la ciutat son stades fetes en lo passat e per les devenidor etc. PUIGGARÍ 30.

[2]) Mit Ausnahme der Quittung für einen Retablo der Kirche von Mataró (1457—1459), die kürzlich entdeckt wurde.

Bourgeois in Köln vom Museum des Louvre als Dalmau's Werk erworben, hat nur in der Composition eine gewisse Aehnlichkeit mit dem Retablo von Barcelona. Sie stammt von einem castilischen Maler um 1500. Die Tafel kam aus einer Kirche in Valladolid; und in dem benachbarten Avila, in dem großen Retablo der Kathedrale vom Jahre 1508, ist ihr Meister zu finden. Die Historien darin sind von Pedro Berruguete und Juan de Borgoña; die Heiligengestalten der Predella von *Santos Cruz*, und dieser ist der Schöpfer des hl. Ildefonso. Die Uebereinstimmung in Malweise, Zeichnung und allen Einzelheiten kann nicht vollkommener gedacht werden. —

Aber warum hat Dalmau keine Nachfolger gefunden? Vielleicht weil die Kluft zwischen Altem und Neuem zu weit war. Dem Stadtarchivar schienen die malerischen Qualitäten der Tafel so außerordentlich, verglichen mit den Werken der Zeitgenossen, daß er an einen Moment der Inspiration, eine seine Zeit überragende Ahnung *(un presentimiento superior á su época)* glauben möchte. In der That zeigt uns die catalonische Malerei der ersten Hälfte des Jahrhunderts ein sehr verschiedenes Bild, wir fühlen uns da in einem anderen Clima. Lichte Haltung und helle Farben, lebhafte Erzählung, bei erregten Zuständen ausschweifende Bewegungen, bei ruhigen Anmut; fließende, geschwungene Gewandmotive, die Züge der Madonna und der Heiligen oft von einer Lieblichkeit, die an kölnische und sienesische Meister erinnert. Dabei Prachtliebe in dem gemusterten Goldgrund und den Goldzierraten der Baulichkeiten, in Gerät und Trachten. Wie ganz verschieden hiervon war nun der Eindruck einer flandrischen Tafel! Das neue System stand malerisch höher, forderte aber auch höhere Bildung des Geschmacks, den es sich erst selbst erziehen mußte. Verbannung der edlen Metalle, Ersatz der gepunzten Gold- und Brocatflächen durch die Landschaft, auf deren Schönheiten der Südländer keinen so großen Wert legt, gewissenhaft nach dem Modell gezeichnete, aber in der Bewegung sprödere Figuren, die neben jener unbefangen graziösen Beweglichkeit frostig und hölzern aussahen: dies Ganze erschien dem Auge des Spaniers nüchtern und arm. Der Uebergang war zu schroff. Deshalb also erhielt Dalmau wenig Aufträge, fand wenig Anhänger. Man fühlte das Fremdländische heraus: dies wurde schon damals nicht mit wohlwollenden Augen angesehen. Als der deutsche Michel Loquer oder Longuer mit seinem Schüler Juan Frederic im Jahre 1483 die Bekrönung der oberen Chorstühle der Seo geliefert hatte, ein Werk das, wie PIFERRER sagt (a. a. O. 305, 333 f.), ihres Namens Gedächtnis erhalten wird, so lange Herzen für das Schöne glühen, wurde ihre Arbeit angefochten, schließlich durch ein vom Capitel eingesetztes Schiedsgericht für fehlerhaft erklärt, und die Wittwe des inzwischen verstorbenen Künstlers verlor den besten Teil des bedungenen Lohnes.

Der Gemäldeschatz der Königin Isabella

Diese große Königin scheint die Hochschätzung der nordischen Meister von ihrem Vater geerbt zu haben: wir hören bei ihr zuerst von Malern flandrischer und deutscher Herkunft in dauernder Anstellung. Ihrem Namen gebührt eine Stelle in den Annalen niederländischer Malerei.

Ueber den Gemäldeschatz und die Hofmaler Isabellens sind seit dreißig Jahren Mitteilungen aus dem Archiv von Simancas gemacht worden. Man kennt die Namen ihrer Hofmaler; man erfährt aus den zu ihren Lebzeiten 1499 und nach ihrem Tode (1503—5) aufgestellten Inventaren des Nachlasses, daß sie etwa 460 Gemälde in ihrer *recámara* bewahrte, deren Gegenstand, Größe verzeichnet wird. Aber mit all dieser archivalischen Kunde war wenig anzufangen, da in den Listen jener sechs Actenfascikel die Namen der Künstler fast völlig fehlen; während in den Personaldocumenten die Angabe der Werke fehlt. Da nun die meisten jener 460 Nummern in der nach dem Ableben spanischer Herrscher üblichen Veräußerung des Nachlasses, der *Almoneda,* zerstreut wurden, so war bis jetzt von ihrem Bilderbesitz nichts bekannt.

Von den Malern ihres Haushalts waren zwei Spanier, Antonio del Rincon, der Meister des großen, ruinirten Altarwerks von Robledo de Chavela beim Escorial; Francisco Chacon aus Toledo, seit dem 21. December 1480 ihr *pintor mayor*; und drei Ausländer, ein Deutscher, Melchor Aleman, und zwei Niederländer, Miguel Flamenco, genauer Miguel Sithium oder Zittoz[1]), der schon 1481 ihr Bildnis malte, und Juan de Flandes, bestallt am 8. März 1498, mit 30000 maravedis Gehalt; diese zwei sind bis zuletzt in ihren Diensten geblieben. Michel ist auch bekannt aus den Inventaren der Statthalterin Margaretha, Tochter Kaiser Maximilians, die ihn nach dem Tode der Königin übernahm. Danach besaß jene von seiner Hand mehrere Bildnisse: außer dem der Königin, das ihrer gleichnamigen Tochter, Gemahlin König Alphons V von Portugal, ein Diptychon U. L. F. mit Johannes und Magdalene, diese mit den Zügen der Margarethe und ihres ersten Gatten des Prinzen Juan, also 1497 in Spanien gemalt. Ferner das bei ihrer Vermählung mit dem schon am 4. October verstorbenen Prinzen gemalte Bildnis ihres Contrerolleurs Charles Ourson, eines Savoyarden. Hiernach scheint Michel vorzüglich als Bildnismaler geschätzt worden zu sein, während uns Juan de Flandes nur als Maler von religiösen Bildern *(pinturas de devocion)* besonders biblischer Historien bekannt wird. Doch besaß Margarethe von jenem eine kleine Madonna mit dem schlafenden Kinde, »ihre Horen sprechend«, das sie ihren Liebling *(mignonne)* nannte[2]).

---

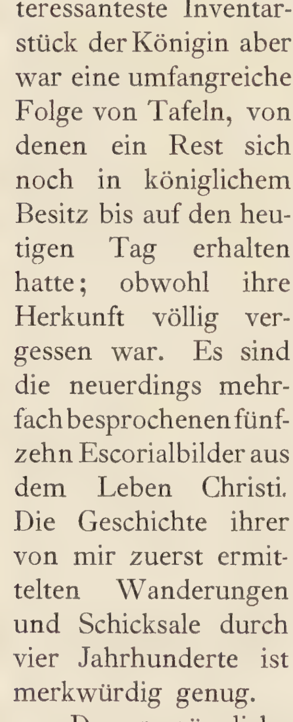
[1]) Sithiu ist der Name des Schlosses, an dessen Stelle S. Aldroando die Abtei S. Omer gründete.

[2]) Le Glay, Correspondance de Maximilien et de Marguérite. Paris 1839, II 1839.

Ein Bildchen, 40 cm hoch, 31 breit, zu dieser Beschreibung und zu der Zeit stimmend, sah ich im Vestibül der Kirche S. Maria de la Oliva zu Lebrija in der Provinz Sevilla, hinter Glas, in einem reichen Barockrahmen. Die kindliche Madonna hält das schlummernde nackte Kind auf dem Arm, sein Köpfchen ruht ihr am Busen, ihre Hand berührt das auf der Brüstung liegende Büchlein.



Statue Isabella's in Granada



Das weitaus interessanteste Inventarstück der Königin aber war eine umfangreiche Folge von Tafeln, von denen ein Rest sich noch in königlichem Besitz bis auf den heutigen Tag erhalten hatte; obwohl ihre Herkunft völlig vergessen war. Es sind die neuerdings mehrfach besprochenen fünfzehn Escorialbilder aus dem Leben Christi. Die Geschichte ihrer von mir zuerst ermittelten Wanderungen und Schicksale durch vier Jahrhunderte ist merkwürdig genug.

Der ursprüngliche Bestand dieser Bilderfolge, deren Plan die Königin wohl selbst ausgedacht hatte, beschreibt die nach ihrem Tode vorgenommene Inventarisation und Taxation der in Toro befindlichen Gemälde, vom 25. Februar 1505. Damals befanden sich in einen Schrank *(armario)* 46 Tafeln gleicher Größe, *tablas de devocion*, darstellend das Leben des Herrn und seiner Mutter, vom englischen Gruß bis zu Himmelfahrt und Weltgericht.

Die Serie ist im Lauf der Zeiten bis auf ein Drittel ihres Bestandes zusammengeschmolzen, aber die Kette ihrer Besitzer ist ununterbrochen nachweisbar.

Als die Testamentsvollstrecker Isabellens, ihr erster der verwittwete König, noch vor Ablauf des Trauerjahres zur Veräußerung des Nachlasses schritten,

nahm sich, heißt es *(tomó)*, zehn aus der Folge, meist Passionsbilder, die Marquesa von Denia, Gemahlin des Mayordomo mayor, D. Bernardo de Sandoval y Rojas. Die »Samariterin« bekam der *Alcalde de los donceles*, d. h. Chef der königlichen Pagen. So werden in einem Verzeichnis vom 13. März nur noch 32 Tafeln genannt, die zu 61562 Maravedis taxirt und zu 51 187 = 136 $^1/_2$ Ducaten losgeschlagen werden. Der Käufer ist Diego Flores, ein Hofbeamter der Margarethe, damals Gemahlin des Herzogs Philibert von Savoyen. Als ihr nach dessen frühem Tode die Regentschaft der Niederlande übertragen wurde, machte sie ihn zu ihrem Finanzminister *(conseiller trésorier et recepveur général de toutes nos finances)*.

Es ist jener Diego de Guevara, Vater des Felipe Guevara, Gentilhombre de boca des Kaisers, des Verfassers der *Comentarios de la pintura*, die Antonio Ponz im Jahre 1786 fand und in Madrid herausgab. Er war ein großer Gemäldekenner, besaß u. a. zwei Bildnisse seines Vaters von Roger und Michel, hatte die Tapisserien Margarethas in Verwahrung und machte ihr Jan van Eycks Meisterwerk, die Arnolfini, zum Geschenk.

Die 32 Tafeln kamen also in den Palast Margarethens zu Mecheln, wo sie zuerst unverbunden in einer tannenen Lade *(layette)* aufbewahrt wurden, mit Ausnahme jener zwei von Meister Michel (Inventar vom 17. Juli 1516). Vier Stücke der Passion kamen damals abhanden; am 17. April 1524 sind es nur noch 22. Dann aber ließ Margarethe zwanzig zu einem kostbar gearbeiteten Oratorium oder Reisealtar vereinigen; in dieser Gestalt kam die Collection an ihre Nachfolgerin Maria, Wittwe König Ludwigs von Ungarn, und endlich an Philipp II, nach Spanien zurück.

In Mecheln hat Albrecht Dürer bei seinem Besuch im Juni 1521 die Tafeln gesehn: »bey 40 kleine Täfelein von Oehlfarben, dergleichen ich von Reinigkeit und guth darzu nie gesehen hab.« Im Inventar der Gemälde Philipp II wird dieses Oratorium beschrieben. Jeder Flügel ($^7/_8$ Ellen hoch, 1$^1/_4$ breit) bestand aus neun Gemälden, und noch zwei bildeten das überhöhte Mittelstück *(lenqueta)*. Rahmen und Beschläge waren von vergoldetem Silber, im Sockel lief eine Garnitur von durchbrochenem Silber her, Seraphim und Blattwerk mit den drei Wappenschildern von Burgund und Margarethens nebst drei Silberlilien. Die Gemälde wurden auf 2000, das Silber auf 500 Realen taxirt, etwas höher als die 46 im Jahre 1505.

Seitdem fehlen die Nachrichten, bis zur Zeit Karl III fünfzehn oder sechzehn Täfelchen im Escorial zum Vorschein kommen. Das Oratorium Margarethens war inzwischen auseinandergenommen worden und die einzelnen Bildchen zum Zimmerschmuck hergerichtet; so sah man sie lange im Casino de abajo, als Dürer, Memlinc, Altdorfer. Bei der Ausstellung in den Tagen der Calderonfeier von 1881 wurden sie nach Madrid gebracht und im königlichen Palast, im Saal des Gasparini, aufgehängt.

Die folgende Liste enthält die Verzeichnisse der Inventare von 1505 an (nebst Taxirung) bis auf die Gegenwart.

1. Die Verkündigung	$3\frac{1}{2}$	D			
2. Die Heimsuchung	5	G			
3. Die Geburt Christi	4	G			
4. Die heiligen drei Könige	5	D			
5. Die Darstellung im Tempel	5	G			
6. Die Flucht	4	G			
7. Der Knabe Jesus im Tempel	5	G			
8. Die Taufe	4	G	M	P	
9. Die Versuchung	4	G	M	P	Neapel
10. Die Hochzeit zu Cana	4	G	M	P	Neapel
11. Die Samariterin	4	A			
12. Der Sturm auf dem See	3	G	M	P	E
13. Die Buße der Magdalena	$4\frac{1}{2}$	G	M	P	E
14. Das cananäische Weib	4		M	P	E
15. Die Speisung der Fünftausend	5	G	M	P	E
16. Die Verklärung	4	G	M	P	E
17. Die Erweckung des Lazarus	4	G	M	P	E
18. Der Einzug in Jerusalem	5	G	M	P	E
19. Das Abendmahl	6	G	M	P	London
20. Das Gebet im Garten	4	G			
21. Si ergo me quaeritis (Ev. Joh. 18, 8)	3	G			
22. Die Gefangennehmung	5	G	M	P	
23. Die Ueberantwortung an Pilatus	4	G	M	P	
24. Die Geißelung an der Säule	5	D			
25. Die Dornenkrönung	4	G			
26. Der Schlag (pescoçada)	$3\frac{1}{2}$	G	M	[P]	
27. Ecce Homo	4	D			
28. Die Kreuztragung	4	D			
29. Die Annagelung	6	D			
30. Die Kreuzigung	$2\frac{1}{2}$	D			
31. Die Kreuzabnahme	5	D			
32. Die quinta angustia (Pietas)	6	D			
33. Die Höllenfahrt	4	G	M	P	
[Die drei Frauen am Grabe]	[4]	G	M	P	
34. Die Erscheinung mit den Vätern bei Maria	5	G	M	P	London
35. Die Erscheinung bei Maria allein	3	D			
36. Noli me tangere	4	G	M	P	
37. Emaus	$4\frac{1}{2}$	G	M	P	
38. Die Erscheinung bei Petrus	4	G			
39. Der ungläubige Thomas	5		M		
40. Die Himmelfahrt Christi	6	G	M		
41. Die Ausgießung des heiligen Geistes	5	G	M	P	E
42. Die Himmelfahrt Mariä	6	G	M		
43. Die Krönung Mariä	6	G			
44. Die Erzengel Michael und Gabriel	3	G	M		
45. Petrus, Paulus, Johannes, Jakobus	4	G	M		
46. Das Weltgericht	5				

Summa = $203\frac{1}{2}$ Ducaten

D bezeichnet die Marquesa von Denia, G Diego de Guevara, M Margaretha, P Philipp II, E den Escorial. Von den zerstreuten Stücken gelang es mir zwei in London zu entdecken: das Abendmahl in der Galerie

von Apsley House (Nr. 65) und die Erscheinung des Auferstandenen in der National-Gallery (Nr. 1280). Zwei andere erkannte Dr. G. Glück in der Galerie des Principe di Fondi: Nr. 9 Die Versuchung und Nr. 10 Die Hochzeit zu Cana.

Stil und Charakter dieser Bilder weisen auf einen Flamen, der aber unter fremdem Himmel und in einer sehr eigentümlichen Umgebung Züge spanischen Wesens und spanischer Natur in seine Darstellungen aufgenommen hat. Es könnte scheinen, als beschränke sich sein heimatliches Reisegepäck auf die Technik. Doch sind noch andere Reminiscenzen der Schule von Brügge nicht zu verkennen besonders in der Zartheit der Färbung; Pinchart wollte memlincsche Züge darin finden. Einige Typen ließen mich anfangs an Gerard David denken, und an den cölnischen Meister von S. Severin. Die Figuren sind oft schmächtig, engbrüstig, hager, bis zum Gespenstischen, die Extremitäten dürr, der Ausdruck der langnasigen Gesichter grämlich und schläfrig. In diesem ernsten, gravitätischen, zuweilen melancholischen Zug scheint der spanische *sosiego* auf den Maler abgefärbt zu haben. Sehr sorgfältig ist die Behandlung der Gewandung, wie nach Thonmodellen. Am vorteilhaftesten zeigt sich sein Talent in Erzählung und Composition: in Mannigfaltigkeit der Erfindung und Freiheit von Schablone erscheint er sogar manchen berühmten Zeitgenossen weit überlegen. Er ist ebenso gewandt in Vorführung von Menschenmassen wie in vortrefflich gerundeten Gruppen; er weiß, daß man da mit den Figuren sparsam sein muß: das »Gastmal des Levi« enthält nur drei Personen. Feierliche Versammlungen gelingen ihm ebenso wie tumultuarisches Gedränge z. B. die Sturmscene im Schiffe. Verschiedene Hände vermag ich nicht zu entdecken: auch scheint die Notiz im Inventar der Margarethe von den zwei Tafeln des Michel die Einheit der Hand bei den übrigen vorauszusetzen.

Unter den fünfzehn Tafeln findet sich ein Nachtstück (die Gefangennehmung) und einige Innenscenen mit dem dunkelklaren Ton in der Art des Jan van Eyck; die meisten aber fesseln das Auge durch die gelungene Wiedergabe freien Tageslichts. Der gelbe Ton des sonnverbrannten Rasens, die auf Berg und Ebene brütende Mittagssonne, die starken farbenschwächenden Reflexe in der Modellirung erinnern an das duftlose, klare Licht spanischer Hochebenen. Dieser Lokalcharakter ist aber auch sonst in den Landschaften bemerklich. Die Scenerie hat keine Aehnlichkeit mit dem sanften, cultivirten Hügelland eines Dierick, oder den freundlichen Blicken auf Meiereien und Schlösser mit Wald und Wiese bei Meister Hans, oder den ruinenartigen Kalksteinformationen über üppigen Thälern bei den Malern von Dinant. Alles ist groß und wild, kahl und hart. Mächtige steile, nackte Bergabhänge stürzen in die Scene, Felsbrocken liegen im Thal zerstreut, wie auf Castiliens Granitplateaus. Weite baumlose Vegas, wie Meere, schließt in meilenweiter Ferne der starre Wellenschlag einer tiefblauen Sierra. Kaum eine Spur von Menschen im offenen Feld: sie

hausen in trotzigen Burgen, Steinkästen mit unregelmäßigen Blendbogen und wenigen schmalen Fenstern; von Städten sieht man nur den Ring ihrer zinnenbekrönten Mauern mit dichtgedrängtem Turmkranz, immer



Juan de Flandes: Die Frauen am Grabe

etwas in Verfall. Sie erinnern an das Land, das von den Castellen seinen Namen erhielt, und an Andalusien, wo uns noch heute neben den alten Städten die Ruinen maurischer Alcazars entgegenstarren. Viermal geht die Handlung vor in einem wüsten, ummauerten Haag, im Grund ein offenes verfallenes Bogenthor. Auch eine romanische Kirchenfassade kommt vor, und der Torso eines gothischen Kirchthurms. Selbst die Vorhölle denkt sich der Künstler als einen solchen festen Alcazar: zwischen zwei viereckigen

Thurmriesen, aus deren schmalen Luken und Dach Qualm hervordringt, der Eingang zur Treppe des Verließes, aus dem die erlösten Väter heraufsteigen.

Hinter den Mauern, in Felsspalten ragen Baumsilhouetten hervor, Cy-



Juan de Flandes: Die Jünger in Emaus

pressen, hie und da Oelbäume, Myrthen, Akazien, kuglige Coniferen; wir sind in der Zone der südlichen Mittelmeerländer. Um in diese ernste Natur Leben zu bringen, läßt er gern starken Luftzug die Bäume bewegen.

Wird die Handlung ins Innere verlegt, so ist es kein geschlossenes trauliches Zimmer, sondern eine nach dem Garten zu offene Laube, Loggia, im Gastmahl des Levi mit spitzbogiger Decke, oder der schmale Hof

(corral) eines spanischen Herrenhauses. Im Vestibul *(zaguan)* eines solchen Corral findet die Mißhandlung des Heilands statt. Die Galerie des Hauptgeschosses *(piso principal)* ruht auf viereckigen Pfeilern, und gegenüber, hinter einer Brüstung von Fachwerk mit darüber gehängtem Brokatteppich sitzt der Landvogt. Noch herrscht der gothische Stil; die Pfingstversammlung hat sich in einer Capelle mit Kreuzgewölbe zusammengefunden, aber alles mutet uns fremd, südländisch an.

Diese spanische Localfarbe weist wieder auf die Fürstin hin, unter deren Augen wahrscheinlich die Bilder gemalt wurden. Die Geschichten des Evangeliums mochte sie gern in eine Landschaft versetzt sehen, die ihr vertrauter gewesen ist, als irgend einem ihrer Vorgänger und Nachfolger. Sie machte alle ihre Reisen und Feldzüge im Sattel. Auch in der strengen Einfachheit erkennt man ihre Sinnesart. Da ist keine Spur von maurischer Zierkunst und wenig von der blühenden Gothik, die damals im hochgehenden Strom der Decorationslust sich vermischten; höchstens einmal zierliche Säulen von geschliffenem Jaspis mit Kelchknäufen. Ebensowenig von dem Kleiderluxus des Jahrhunderts; kaum kommt ein gestickter Goldstoff vor, die Männer tragen Turbane, die Frauen *tocas*. Endlich glaubt man ihren streng religiösen Sinn zu erkennen in dem tiefen, fast bangen Ernst, der über der Handlung liegt, wie ein schwermütiges Adagio. Dieser Ernst schloß auch den Humor der Charakteristik in Nebenpersonen aus.

Und hierin dürfte das Hauptinteresse unseres Cyklus liegen. Es sind die ältesten, künstlerisch vollendeten Bilder von spanischem Land und Leuten, aufgefaßt von einem Maler, der dazu die scharfe Beobachtung des Niederländers und den Blick des Fremden für das Eigenartige der neuen Umgebung besaß.

Stammen die Bilder also von einem lange in Spanien heimischen Maler, so wird man diesen unter jenen drei Hofmalern zu suchen haben. Aelter als das Ende des XV. Jahrhunderts können sie nicht sein; Passavant (Die christliche Kunst in Spanien, S. 133) fand, daß sie zum teil schon die flandrische Art des XV. verraten. Einer nun von jenen drei würde wegfallen: Michel. Es wird sein College gewesen sein: Juan de Flandes. Beglaubigte Werke von ihm sind die Tafeln im Hochaltar der Kathedrale von Palencia, sie wurden in dem Jahrzehnt nach Isabella's Tode ausgeführt.

Juan de Flandes

Im Anfang des Jahrhunderts war der Bau dieser Kathedrale soweit gefördert, daß man an die Ausstattung des Chors und der Hochaltarcapelle denken konnte. Der Bischof Fray Diego de Deza hatte eine große Summe für den Retablo mayor ausgesetzt. Es sollte eine jener imposanten Aufthürmungen von Bildwerken werden, die man in Toledo, Sevilla und Bribiesca anstaunt; hier in Vereinigung von Sculptur und Malerei. Am

1. August schloß man den Vertrag mit Felipe Vigarni für die Statuen (130000 maravedis); er soll sie von Nußbaumholz machen, Gesichter und Hände eigenhändig und »ohne Malerei«. Die Gemälde wurden Juan de Flandes in Auftrag gegeben, nach Cean Bermudez im Jahre 1509, genauer 1506. In drei Jahren sollen sie fertig sein; das Honorar betrug fünfhundert Ducaten.

Dieser Diego de Deza war eine am Hofe der Katholischen Könige einflußreiche Persönlichkeit. Er hatte den Prinzen Juan erzogen, war Mitglied des Rats und Großkanzler von Castilien, Obercaplan und Beichtvater König Ferdinands und einer der Testamentvollstrecker Isabellens. Als Großinquisitor Nachfolger Torquemada's, hat er doch das Unternehmen des Columbus gefördert. Hier am Hofe wird er den Juan de Flandes kennen gelernt und sich seiner angenommen haben, als dieser, nach dem Tode seiner Herrin, eine andere Sphäre der Wirksamkeit suchte. Er ist aber bei der Ausführung nicht mehr dort gewesen; 1505 bestieg er den Stuhl des hl. Isidor von Sevilla. Der Retablo ist erst in den zwanziger Jahren unter Sarmiento vollendet worden.

Er reicht bis zum Kämpferpunkt des 95 Fuß hohen Gewölbes, und besteht mit Einschluß des Sockels aus sechs Ordnungen. In den vier mittleren sind zwölf Gemälde verteilt, sechs im Hauptkörper, jedes zwischen zwei Nischenpaaren mit Statuen: also in jeder Ordnung zwei Gemälde zwischen acht Heiligenfiguren. In der Predella stehen sechs Tafeln zusammen, darunter zwei sehr breite. Die Höhe aller ist ca. 125 cm, die Breite der meisten 80 cm. Es sind

Heimsuchung	Gethsemane
Verkündigung	Christus vor Kaiphas
Ecce Homo	Kreuztragung
Epiphanie	Grablegung
Geburt Christi	Auferstehung
Noli me tangere	Emaus.

Diese Anordnung ist aber nicht die ursprüngliche. Mehrere ausgeführte Stücke sind nicht mehr darin enthalten, man hat sie in anderen Räumen der Kathedrale untergebracht. Im Capitelsaal hängt eine große Kreuzigung, in der Capelle S. Fernando die Kreuzabnahme und die Klage, in Barockrahmen. Denn die Maße stimmen mit den Tafeln des Hochaltars, wo diese Haupthistorien fehlen.

Die Vermutung, daß dieser Juan de Flandes von Palencia und weiland Maler Isabellens der Schöpfer der fünfzehn Escorialbilder gewesen sei, hat zuerst Cavalcaselle ausgesprochen, der freilich nicht in Palencia gewesen war, und nur den Namen bei Passavant fand. In der That passen die Merkmale unseres Signalements jener Täfelchen auf diese Altarbilder. Dieselben Charakterzüge in Landschaft und Bauten, in Gebärden und Gesichtsausdruck, in Erfindung und Anordnung. Und dieselbe helle Haltung. In der großen Fläche des Retablo wirken die Gemälde wie Oeffnungen ins

Freie, solche lichtsammelnde Kraft haben sie durch die Jahrhunderte bewahrt.

Juan de Flandes ist in Palencia geblieben, er hinterließ einen Sohn gleichen Namens und Metiers, und eine Wittwe (1519 genannt); er wird dort noch weiter beschäftigt worden sein. Wirklich fanden sich in der Pfarrkirche S. Lazaro die Reste eines Retablos seiner Hand, sechs Tafeln in modernem Aufbau, dazu in der Sacristei eine Heimsuchung, wo Maria, gefolgt von einer Schaar lieblicher Engelkinder, bei Elisabeth eintritt.

Dann aber hat der Erzbischof sich seiner erinnert, als der Herzog von Arcos, Rodrigo Ponce de Leon, in der Johanniterkirche seines Stammsitzes Marchena ein großes Altarwerk stiften wollte. Es ist noch vollständig an seinem ursprünglichen Ort erhalten: acht Haupttafeln und eine Predella mit fünf bemalten Reliefs. Nur die sechs Gestalten heiliger Frauen auf den Seitenflügeln hat man dem Flamenco nicht anvertrauen mögen. Sie gehören zu dem Köstlichsten, was uns von Gemälden der damaligen Schule von Sevilla, der Zeit des Alejo Fernandez, bekannt ist. Jene acht Historien sind:

Die Hochzeit zu Cana	Die Versuchung
Die Predigt des Johannes	Die Taufe
Die Verklärung	Die Enthauptung
Die Beschneidung	Die Flucht nach Aegypten.

Die Gemälde der Königlichen Capelle zu Granada

Ein Teil des Gemäldeschatzes der Königin war nicht in die Alameda gekommen. Sie hatte in ihrem Testamente verfügt, daß zur Zahlung ihrer Schulden, zur Ausführung der letztwilligen Bestimmungen und für den Bau der *Capilla real*, ihr Privatbesitz, Garderobe, Juwelen, Mobiliar »verteilt« werden sollte, mit Ausnahme der Ausstattung *(ornamentos)* ihrer Capelle, die sie der Kathedrale von Granada schenkte. Demgemäß hat denn der verwittwete König im Jahre 1505 (am 26. Februar und 13. März) eine große Zahl von Gemälden dem Almosenier Pero Garcia übergeben, um sie dem Erzbischof Talavera von Granada zu überbringen, darunter einige nicht bezeichnete von jenem Michel.

Die beiden Inventare enthalten: zehn Triptychen *(retablo de tres tablas, de tres piezas)*; fünf oder sechs gemalte Diptychen *(dos tablas encharneladas, retablo en dos tablas)*, darunter eine Folge, vom englischen Gruß bis zum Weltgericht; 23 einfache Tafeln; drei byzantinische Bilder (*tablas de la Grecia*, es sind Muttergottesbilder); 63 Andachtsbilder auf Tuch oder Seide *(paños de lienzo de devocion, de hilo de seda)*, darunter siebzehn Veronicas. Fünf plastische Werke, darunter ein Auferstandener mit Diadem von Silber, silbernem Kreuz und rothem Mantel, ein Retablo mit Passionsscenen, in der Mitte Unsere Liebe Frau, *de bulto plateado y dorado;* ferner eine vergoldete Magdalena mit flämischem Kopfputz; vier kleine Crucifixe u. a.

Endlich zwei Tafeln mit den knienden Bildnissen des Königs und der Königin, nebst ihren Kindern und den Schutzpatronen, dem Täufer und dem Evangelisten Johannes.

Diese Tafeln *(pala)* sah der venezianische Gesandte beim Kaiser, Andrea Navagero, im Jahre 1526 in der *Capilla real,* auf zwei Altären unterhalb des Hochaltars, zu dessen Seiten nochmals die Gestalten der beiden Herrscher, *dal naturale e in pittura,* d. h. als bemalte Statuen aufgerichtet waren.

Was ist nun aus jenen Bildern der Hauscapelle der großen Königin geworden? Der flüchtige Besucher der *Capilla real* wird hier nichts von mittelalterlicher Kunst entdecken. Ihr Inneres ist im XVII. und XVIII. Jahrhundert fast völlig renovirt worden. Noch 1838 wurden Wände und Gewölbe übertüncht. Nur zwei Kunstwerke aus der Periode ihrer Erbauung fesseln das Auge: das grandiose Gitter des Chors, von Maestro Bartolomé (1518—32), und der platereske Retablo von Philipp Vigarni, 1527 entworfen. Da will es uns dünken, die Capelle müsse auch sonst in jener Zeit ganz anders ausgestattet gewesen sein, vorzüglich die Altäre, bei denen die von der Gründerin gestifteten Retablos und Triptychen gewiß verwandt worden sind. Und diese Vermutung wird bei gründlicher Durchforschung der Räumlichkeiten bestätigt.

In einer Capelle an der Epistelseite sind die drei Tafeln eines früheren Triptychon noch als Hauptbilder in den im churrigueresken Stil des XVIII. Jahrhunderts ornamentirten Retablo aufgenommen worden. In diesen drei Passionsbildern: die Kreuzigung, Kreuzabnahme (Mittelbild) und die Auferstehung, erkennt man auf den ersten Blick die Hand des Dierick Bouts. Drei weitere Passionsscenen: der Judaskuß, die Grablegung, Pfingsten, stammen ebenfalls von einem älteren Meister, aber spanischer Schule.

Das vergoldete Blattwerk der modernen Einfassung verdeckt zum teil die Bogen der echten in bräunlicher Steinfarbe gemalten Umrahmung. Man darf diese jedoch aus einer Wiederholung derselben Composition in verkleinertem Maßstabe, von des Meisters Hand, ergänzen. Im »Colleg des Patriarchen« zu Valencia, in der Bibliothek des seligen Juan de Ribera, Erzbischofs von Valencia (1569—1611), wird noch dessen Reisealtar aufbewahrt, auch ein Triptychon, in dem uns die Feinheit des Pinsels, die dem Meister eigene Sättigung der Farben und der Schimmer von Metall und Brokat ebenso unverkennbar entgegenleuchtet, als in der Capelle zu Granada.

Am Rundbogen der Mitteltafel, ruhend auf Pfeilern mit vier Prophetenstatuen reihen sich in den Hohlkehlen acht plastische Gruppen auf, Scenen der Genesis bis zu Kains Brudermord; die Zwickel füllen dreieckig umrahmte Figuren von Kämpfern. Die Flügelscenen sind spitzbogig umrahmt, die Hohlkehlen mit Blattwerk ausgefüllt, die Zwickel geschmückt mit vier Medaillons: Reiterpaare, die zum Angriff stürmen, ein gestürzter Reiter,

über den sein Begleiter schirmend den Schild hält, eine Amazone und ein Bogenschütze. —

Nach solchen Entdeckungen hofft man auf noch mehr: findet aber vorerst nur Trümmer und Splitter. Eine Ueberraschung aber war mir beschieden, als ich im Jahre 1890 zum letztenmal in dieser *Capilla real* weilte, und nach dem Ende der Messe der Sacristan mit Schlossern erschien, um eine Reparatur an den Thüren der beiden Reliquienaltäre des Crucero vorzunehmen. Diese Flügel enthalten an den Außenseiten Reliefs von Alonso de Mena, mit den Büsten Philipp IV und der Isabella von Bourbon, vom Jahre 1632. Sie öffnen sich den Gläubigen nur an vier Festtagen des Jahres. Und nun zeigten sich an ihren Innenseiten dreißig alte Tafeln verschiedener Schulen: elf wenig bedeutende von alten castilischen Meistern, eine byzantinische auf Goldgrund dazwischen; aber in acht waren die Typen, die landschaftlichen Gründe und das Colorit des Meisters des Johannishospitals von Brügge unverkennbar.

Ueber dem Altar der Nordseite waren zwei größere Tafeln:

1. Maria mit dem Jesuskind, an den Seiten die hl. Catharina und eine andere Heilige; im Grunde ein Kunstgarten, weiter blanke Häuser mit Treppengiebeln, der Weiher mit den Schwänen.
2. Maria dem Kinde die Brust reichend; vor einer sechssäuligen Halle; in Brokatkleid und rothem Mantel, die Züge von besonders reinen, edlen Linien. (Orientalischer Mäanderteppich.)
3. Die Geburt, Nachtstück. Joseph mit der Kerze, darüber zwei Engelkinder das Jesulein verehrend.
4. Johannes der Täufer (sehr brünett), Kniestück, sitzend, mit dem Lamm in den Armen.

Ueber dem Altar der Südseite:

5. Die Kreuzabnahme, Fragment des oberen Teils.
6. Der untere Teil: Maria gefolgt von Johannes und heiligen Frauen, Halbfiguren; übereinstimmend mit dem Schulbild in der Pinakothek zu München Nr. 123.
7. Die Pietas, Maria den vor ihr aufrecht sitzenden Heiland umfassend.
8. Die Klage: in der Mitte Maria; links Johannes, rechts ein Greis.

Von anderer niederländischer Hand ist eine Verkündigung und ein hl. Hieronymus, sich kasteiend, in weiter Landschaft.

Isabella hatte, wie man sieht, nicht die schlechtesten ihrer Bilder der *Capilla real* bestimmt; ja man darf wohl glauben, daß sie Memlinc besonders liebte und diesen kleinen Zug ihrem Charakterbild hinzufügen. Die Tafeln waren Glieder vieltafliger Altarwerke, die wahrscheinlich an der Stelle der jetzigen barocken Reliquienschreine gestanden haben.

Bei dem in Folge der späteren unglücklichen Renovirung der Capelle vorgenommenen Abbruch der Altäre hat man sie zwar nicht verschleudert, immerhin aber dem Anblick entzogen: sie galten für die Andacht damaliger Gläubigen als wertlos.

Der Altarschrein des Quinten Metsys in Valladolid

Die Liebhabereien der Monarchen fanden immer ein Echo in ihrer Umgebung, und so begegnen uns seit der Zeit der Reyes católicos in spanischen Kirchen fortwährend Werke niederländischer Meister von Ruf, die den Bestellungen hoher Beamten in Staat und Kirche ihre Entstehung verdanken. Das bedeutendste ist ein großer Quinten Metsys, den ich vor Jahren das Glück hatte, in einer Capelle der Kirche S. Salvador in Valladolid zu entdecken. Es ist auch das einzige seiner Werke, das am Ort seiner Bestimmung bis auf die Gegenwart verblieben ist, noch unangetastet durch die Hand des Restaurators. Die Capelle des Täufers Johannes, südöstlich vom Chor, war bei der durchgreifenden Renovation der gothischen Kirche im Jahre 1631 zufällig allein verschont geblieben.

Eine aufgefrischte Inschrift, unter der Kämpferlinie des Gewölbes herlaufend, meldet, daß die Capelle erbaut und ausgestattet wurde als Familiencapelle von dem Licenciaten Gonzalo Gonzalez von Illescas, Mitglied des Rates Ferdinands und Isabellens, und seiner Gemahlin Marina de Estrada. Der Bau wurde im April 1492 vollendet, der Altar aber im Anfang 1504 aufgerichtet, im Todesjahr der Königin. In Verbindung mit diesen Daten wird der gleichzeitigen großen Ereignisse gedacht, der Einnahme Granada's, 1492, und der Eroberung Neapels, 1504; gleich als wollten die Stifter Capelle und Altar auch als Erinnerungsmale solcher Marksteine vaterländischer Geschichte bezeichnen. In der Inschrift war wahrscheinlich auch der Ort der Ausführung angegeben — *mandaron hazer este retablo en* — hier bricht sie ab. Ist zu ergänzen *Amberes?* oder *Flandes?* —

A gloria de Dyos y de nra señora y a . . . . . . sant juã bautis|ta esta capilla mãdo hazer el licenciado gõçalo gõçalez de Yllescas oydor del conseio del rey dõ fernãdo e de la reyna doña Ysabel nros señores | en uno con doña marina de estrada su muger pa sy y pa sus herēdš ppetuamēte la audotaron es|ta capilla mas e hornamētos lo mejor ꝗ pudierõ e mãdarõ hazer este rretablo en | el ql se asento aq en comiēço del año del señor de mill e quiētos qtro qñdo sus altezas acabaron de ganar el rreyno de napoles e la capilla de cãteria se acabo en abril de mccccxcii qñdo la destrn de los moros destos rreynos fuero cõvertados a ñra sãta fe catholica por yndustria e armas de sus altezas. [restaurado en mdcclxxvi.]

»Zur Ehre Gottes und Unserer Lieben Frau und zu . . . S. Johannis des Täufers ließ diese Capelle errichten der Licenciat Gonzalo Gonzalez de Yllescas, Beisitzer im Rat des Königs D. Fernando und der Königin D. Isabel Unserer Herren, zusamt mit D. Marina de Estrada seiner Ehefrau, sich und ihren Erben für und für. Auch statteten sie diese Capelle aus mit Schmuck nach ihrem besten Vermögen, und ließen diesen Retablo machen in . . . Welcher hierselbst aufgestellt ward im Beginn des Jahres des Herrn 1504, gerade nachdem Ihre Hoheiten das Reich Neapel ein-

genommen hatten. Die Capelle ward in Steinarbeit vollendet im April des Jahres 1492, zur Zeit der Vernichtung der Mauren dieser Reiche: sie wurden zu unserem heiligen Katholischen Glauben bekehrt durch die Politik und die Waffen Ihrer Hoheiten (restaurirt 1876)[1]).«

Der Altarschrein besteht aus einem Haupt- und Mittelteil nebst Staffel von Holzschnitzarbeit und bemalten Flügeln. In der Spitzbogennische der Mitte steht eine große Statue des Dedicationsheiligen Johannes; sie ist flankirt von je drei tiefen Seitennischen und bekrönt von einer siebten, mit den Geschichten seines Lebens, gedrängte Gruppen in Hochrelief, bemalt und vergoldet. Die Staffel enthält drei Passionsscenen, nebst den Wappen der Stifter.

Die vier Flügelthüren von Eichenholz sind außen und innen bemalt. Die der Predella von der Hand eines Einheimischen; denn die hierher bestimmten Bildnisse der Stifter mit ihren Angehörigen konnten nur an Ort und Stelle ausgeführt werden. Sie stehen an der Innenseite, nebst den Kirchenvätern Augustinus und Hieronymus, an der Außenseite folgen die Evangelisten Johannes und Lucas, nebst den Stiftern der beiden Bettelorden.

Bei geschlossenen Flügeln erscheint eine einzige große Handlung: die Messe des hl. Gregor, beleuchtet von einem halbverhüllten gothischen Fenster: vier Geistliche um den consecrirenden Papst, und die Bildnisgestalt eines Jünglings mit in die Stirn fallenden Locken. Besonders fesselnd sind die bildnisartigen Figuren des knienden Cardinals mit der Tiara und die Collegen gegenüber: unübertreffliche Typen priesterlicher Charakterköpfe von Intelligenz und feierlicher Würde.

Geöffnet bieten sich dem Auge zwei Scenen: die Anbetung der Hirten und die drei Könige, übereinstimmend angeordnet. Die Krippe ist verlegt in eine gothische Ruine, das Licht fällt durch ein großes rundbogiges Zweilichterfenster mit Ring, den Blick öffnend in eine helle Landschaft mit der Engelerscheinung auf dem Felde und schönen Baumsilhouetten. Zu den Seiten der Krippe mit dem Kindlein knien einander gegenüber hier Maria, hinter ihr Joseph mit der Laterne, dort drei Engel in Pluvialen, zwei andere schweben in der Höhe. Der kniende König küßt des Kindes Aermchen.

Diese Altarflügel, in demselben Jahre vollendet, wo der Portugiese Eduard als Lehrling bei Meister Quinten eintritt, sind also die dritte große Composition des Meisters, ausgeführt fünf Jahre vor dem Sanct Annenaltar mit der hl. Sippe in Löwen (1509), seiner frühsten datirten Arbeit. Die Züge der Maria sind fast die nämlichen, das aufgelöste Haar fällt tief

[1]) Es scheint, daß die Inschrift anfangs mit *perpetuamente* endigte; die folgenden Zusätze waren bestimmt, die Dotirung der Capelle und die Daten nachzuholen. Einige Worte müssen durch den Maler oder Uebermaler entstellt sein: *avdotaron* statt *aun dotaron?; e hornamentos* statt *con ornamentos; convertados* statt *convertidos.*

herab über den grünen Mantel. Auch die Köpfe des hl. Joseph und des Balthasar kehren auf den Bildern in Brüssel wieder. Aus den Worten der Inschrift, sie hätten diese Capelle ausgestattet nach ihrem besten Vermögen, *lo mejor que pudieron,* darf man folgern, daß der Ruf des Meisters von Antwerpen damals bis in die Umgebung der spanischen Königin gedrungen war, als des besten, der jetzt zu bekommen war.



Aus dem Altarschrein in Valladolid

Der Altar des Juan de Holanda in Palencia

Ein anderes ebenso merkwürdiges Altarwerk von kleinem Maßstab, um dieselbe Zeit in Flandern für einen auch den Herrschern nahestehenden Prälaten gemalt, befindet sich gleichfalls noch auf seinem alten Platz: am Trascoro der Kathedrale von Palencia. Dieser Retablo war laut Inschrift im Jahre 1505 in Brüssel bestellt von Juan de Fonseca, Großcapellan Ihrer Hoheiten und neuerwählter Bischof von Palencia, als Gesandter des verwittweten Königs Ferdinand nach den Niederlanden gekommen, um das Thronfolgerpaar in Brüssel zu besuchen. Fonseca war die rechte Hand des Monarchen in diesen intimen Verhandlungen und schon zweimal dort oben gewesen, zuerst um die Doppelheirat der königlichen Kinder zu verhandeln: ihres Sohnes und Erben, des Prinzen Juan mit Margaretha von Oesterreich, und die seiner einzigen Schwester Juana mit Margarethens Bruder Philipp; später, um den nunmehrigen jungen König von Spanien zur Huldigung abzuholen.

Der Altar führt den Titel *Nostra Señora de la Compassion:* er besteht aus einer Haupt- und Mitteltafel, mit der Gruppe der Madonna und des

Jüngers Johannes und sieben kleinen mit den sieben Schmerzen. Dieser Gegenstand war wohl gewählt unter dem Eindruck des Todes der Königin Isabella. Neben der in die Knie gesunkenen Schmerzensreichen kniet der Stifter.

Der Retablo war also bestimmt für die Westwand des im Schiff aufgebauten Chors, von dem eine Treppe hinunterführt zur Krypta des hl. Antonin, des Patrons der Kirche. Diese Wand des Trascoro, beim Eintritt in die Kathedrale Chor und Altarhaus wie ein Vorhang verdeckend, hatte der neue Bischof zu einem Kunstwerk kirchlicher Ornamentik umgeschaffen. Der Künstler war derselbe Meister Gil de Siloe von Burgos, dem die Königin einst das Marmordenkmal ihrer Eltern vor dem Hochaltar der Karthause von Miraflores übertragen hatte. Dieser Trascoro ist ein Wunderwerk von Delicatesse, wie von Feenhänden: ein Gobelin in Stein; wo die ausgesuchtesten spätgothischen mit antiken Motiven zu einer nur in diesem flüchtigen Zeitmoment möglichen, ebenso verwickelten, wie höchst persönlichen Harmonie zusammenklingen. Und das Wunderwerk erscheint hier als Fassung für ein Kleinod der Malerei, vergleichbar dem funkelnden Juwel auf einem Brokatmantel.

Als Maler nennt das *libro de acuerdos* der Kathedrale Juan de Holanda, ein Name, der sonst dort nicht vorkommt, und auch kein Bild seiner Hand. Der Eindruck der Tafeln ist eher flandrisch, wenigstens in Farbe und Helldunkel; doch entdeckt man einzelne Züge, die auf holländische Umgebung hinweisen. Die Typen sind von denen eines Roger und Memlinc abweichend: hohe breitschultrige Gestalten, längliche Köpfe mit starkem Jochbein. Hier und da frappirt ein derbrealistischer Einschlag: in den zähnefletschenden Kriegsknechten, dem grinsenden Schalksnarren bei der Beschneidung, in der Satyrmaske des rothaarigen Henkers mit dem bepflasterten Kopf, der an die Figur in Calcar erinnert.

Aber die hervorleuchtende Qualität dieses Unbekannten ist doch Echtheit und Innigkeit der Empfindung; die dortigen Tafeln des Juan de Flandes erscheinen dagegen nüchtern und trocken. Das Werk ist ein Hymnus auf das göttliche Mitleid. Die Art, wie der bekümmerte Jünger die ins Knie gesunkene Mutter mit den Händen umfaßt, ist unvergleichlich zart empfunden. Diese Grablegung überragt viel Größere, die sich an den Stoff gewagt haben.

Wer war dieser Holländer, der dem Fonseca am Hof zu Brüssel im Jahre 1505 empfohlen ward? Ein holländischer Maler, der um den Anfang des Jahrhunderts von seiner Heimat nach Flandern eingewandert ist, war der bekannte Jan Mostart von Harlem: ihn hat Margarethe nach ihrer Uebernahme der Statthalterschaft 1507 zu ihrem Hofmaler gemacht. Dieser Retablo würde ihn uns zeigen in den Anfängen seiner Laufbahn, wo spanische Maler neben ihre Firma zu setzen pflegten: *tunc discebam.*

Die Nachbarschaft der Werke beider Niederländer in der Kathedrale, des unverfälschten Holländers und des in Spanien eingelebten Vlamen,

giebt zu lehrreichen Vergleichen Anlaß. Man kann verfolgen wie die Umgebung auf Juan de Flandes eingewirkt hat. Beide Meister haben hier die Grablegung dargestellt. Aber in der Interpretation des einen ist es ein intimes Familienschicksal; die Angehörigen und Freunde drängen sich in fassungslosem Schmerz um den in die Nacht der Gruft herabgleitenden Erlöser. In der Tafel des anderen geht es mehr förmlich zu. Um den Sarcophag in der Mitte reiht sich ringsum, in gemessenen Entfernungen gruppiert, die Versammlung. Maria, in Trauerkleidern, nähert sich langsam und feierlich, von Johannes gefolgt, gegenüber schreitet Magdalena. Nur zwei Männer sind um den Sarcophag beschäftigt.



Aus dem Altar in Palencia

Der Meister von Flémalle

Dieser Einfluß des Ortes scheint mir auch bemerklich in einigen Werken des Malers, den man in verschiedener Weise mit Roger in Verbindung gebracht hat. Er ist wohl der geistvollste Jünger des Jan van Eyck, in Schärfe der Beobachtung und im Gefühl der Farbe: seine beiden Tafeln im Pradomuseum haben lange für dessen Originale gegolten: sie leuchten wie Sterne unter den dortigen Bildern dieser Schule. Vielleicht war er nicht ohne Mitwirkung Jans nach Spanien gekommen.

Das eine Stück, mit der Geschichte des hl. Joseph, schon im XVII. Jahrhundert dort im Besitz des Marqués Leg*an*és als *Maestro Rugier*, zeigt auf der Rückseite der Tafel, in Grisaille, die Statuen der Schutzheiligen Spaniens, den Pilgerapostel Santiago und die hl. Clara, die mit der Monstranz die Sarazenen verscheucht, Patrone im Kampf gegen die Ungläubigen.

Die maurischen Typen und Costüme (wie auch die zwei Männer unter dem Kreuz in Frankfurt) sehen nicht aus, wie aus der Phantasie gemalt: sie haben die Frische von Reiseskizzen. Im Gebrauch des Goldes hat er mit dem dortigen Geschmack transigirt. Noch auffälliger aber ist der volkstümliche Zug in jener Historie des Stabwunders: wer einmal ein Weihnachtsmysterium dort aufführen sah, wird hier den derb-naiven Humor wiedererkennen, den sich die Spanier in biblischen Darstellungen erlauben. Diese Motive erinnern auch an die Gruppe der Judenschaft im »Brunnen des Lebens«.

Die spanischen Beziehungen des Meisters weiter zu verfolgen, giebt uns Winke das ebenso ausgezeichnete zweite Werk in Madrid: die Flügel des Oratoriums des Meisters Heinrich Werl von Köln, mit der hl. Barbara. Sie sind datirt 1438, und diese Jahreszahl weist auf die Zeit des Baseler Concils, an dem Werl als Provincial des Franciscanerordens teilgenommen hat. Auf dieser Kirchenversammlung erschien als Orator des Königs Alonso de Cartagena, Bischof von Burgos; er hat von dieser Reise den Kölner Baumeister mitgebracht, der die Thurmhelme seiner Kathedrale ausführte. Nichts liegt wohl näher als die Vermutung, daß Magister Werl ihm dies Engagement vermittelt hat; und da mag ihm der Bischof, als Dank für jene hochwichtige Empfehlung, den vielleicht in seinem Gefolge befindlichen Maler für jenes Oratorium zur Verfügung gestellt haben. Die hl. Barbara war in Spanien die Schutzpatronin der Artillerie.

Und nun betrachte man die ebenso meisterhafte wie wunderliche Architecturscenerie, die sich der Maler als Rahmen für seine Scenen geschaffen! Es ist ein gothischer Portalbau, zwei im rechten Winkel zu einander gestellte Thore, wie an der Frauenkirche zu Nürnberg. Aber dieser Bau ist im Entstehen begriffen; das Thor zur Rechten, mit der Vermählungsscene, ist fast fertig, bis zur Spitze des Wimbergs, das andere erst ein paar Fuß dem Boden entstiegen: zum Schutz des Mauerwerks sind Strohmatten aufgelegt, beschwert durch Steine. Also eine Anspielung auf einen in Arbeit begriffenen oder beschlossenen Kirchenbau, eingegeben durch das Bauproject des Bischofs von Burgos. Der Bauherr ist vielleicht auf der Tafel zu sehen: in dem Hohepriester, der das Paar verbindet.

Natürlich stand dieser Einfall auch im Einklang mit dem Gegenstand des Bildes! Hinter dem erst begonnenen Portal blickt man in die alte Kirche, — die man gern innerhalb oder neben dem Neubau so lange als möglich stehen ließ und benutzte: in Salamanca steht die alte Kathedrale neben der neuen bis auf unsere Tage. Hier nun ist es ein romanischer Kuppelbau, vielleicht nach einer Templerkirche copirt: in Segovia ist eine solche erhalten. Die Kuppel ruht auf Säulen und Bogen, die sich nach vorn öffnen, gegenüber aber durch gemalte Glasfenster geschlossen sind. Diese altertümliche Capelle symbolisirt hier den alten Tempel, den die entstehende neutestamentliche Kirche zu verdrängen bestimmt ist.



Meister von Flémalle: Die Vermählung Mariä

Das alles ist so stilgerecht und exact: hier das gothische *florido* im Stil der Gegenwart und in dem schönen weißen Kalkstein castilischer Monumentalbauten, dort das Altromanische: daß man einen nicht blos tectonisch, sondern auch archäologisch geschulten Maler annehmen möchte; oder doch einen gelehrten Bauherrn, der strenge kennermäßige Ansprüche machte und hier einen ungewöhnlich gelehrigen Schüler gefunden hatte.

Gerard David

In der Zeit des Aufgangs der größten Tage neuerer Malerei in Italien, damals als Spanien an der Schwelle seines weltbeherrschenden Jahrhunderts stand, war dort die Nachfrage nach niederländischen Gemälden lebhafter als je vor und nachher.

Aeußere und innere Ursachen wirkten hierbei zusammen: die politische Verbindung, in Folge der burgundisch-österreichischen Heiraten, der Handelsverkehr, das indische Gold. Wie später an europäischen Höfen das chinesische Porzellan, so waren damals die in Oel gemalten Oratorien und Altarwerke mit ihrer juwelenartig exquisiten Vollendung ein Luxusartikel der herrschenden Classen. Die stärkste Anziehungskraft lag aber doch höher. Den Spaniern der Zeit Torquemadas und Ximenes' erschienen diese flandrischen *Cuadros de devocion* vor allen anderen auf der Höhe ihrer Bestimmung; die religiöse Stimmung lauterer, tiefer, ihr Charakter heiliger als die größere Kunst ihrer romanischen Vettern, über die damals der kühle Luftzug des Humanismus ging — ja selbst als die Schöpfungen ihrer eigenen damals aufblühenden Schule, in denen trotz der gut katholischen Gesinnung selten eine stärkere oder schwächere Beigabe realistischen Erdgeschmacks fehlte.

So ist es gekommen, daß die spanischen Großen, die Aebte und Bischöfe, die Gilden, wenn es galt einen veralteten oder verfallenen Hochaltar-Retablo zu erneuern, oder eine Familiencapelle, eine Wallfahrtskirche, ein Andenken zu stiften, sich nach den Niederlanden wandten. Zu der Zeit aber wo die Könige von Portugal ihre Pensionäre nach dem neuerstandenen Emporium des Welthandels, Antwerpen, schickten, blieb für die Spanier Brügge, die Wiege der neuen Malerei des Nordens, noch lange die Bezugsquelle für die feinere kirchliche Kunst. Hier hielten sich noch große spanische Handelshäuser, von ihnen spricht des Venezianers Contarini Relation von 1525: ihre Nachkommen kannte Guicciardini.

Von dem Umfang dieses Exports zeugt die Menge der über die Halbinsel zerstreuten großen und kleinen Werke; denn noch immer vergeht kaum ein Jahr, wo nicht ein mehr oder weniger merkwürdiger *Flamenco* dort auftaucht, um dann seinen Weg in die Cabinette und Museen der östlichen — und der fernen westlichen Welt zu finden.

Es war ein eigenartiges Spiel des Zufalls, daß in dieser Zeit dort ein Künstler in hohem Ansehn stand, dessen Sinnesart den Triebfedern des Weltverkehrs so fern zu stehen schien: der die Reihe bedeutender Maler-

persönlichkeiten, die Jan van Eyck eröffnet, wie in feierlichen Finalaccorden abschließt: Gerard David.

Ein Maler, der keinen anderen Inhalt der Kunst kannte als das fromme Gefühl — nach Schleiermacher das Wesen der Religion — also in gewisser Weise ein Gegenpol des Gründers der Schule, dessen Größe in der ganz neuen Tiefe des Eindringens in die Realitäten der Sichtbarkeit lag, in die Geheimnisse und Reize der Farbe. Doch sind es weniger die hochgesteigerten Zustände der Ekstase, wie sie später Murillo in lebensvoll farbenglühenden Gestalten den Gläubigen, klarer und reicher als sie ihnen selbst vorschwebten, auf die Leinwand zauberte. Es ist die Stille der Seele, bang und selig zugleich; in dem weltentrückten überirdischen Licht der gothischen Kirche, vor der göttlichen Gegenwart des Altarmysteriums: wo jede Bewegung, jeder Laut nur gedämpft sich hervorwagt — das war das Charisma dieses monotonsten Meisters seiner Nation, — darin vergleichbar dem freilich kälteren Perugino — der, wie seine Menschen, im Traum durch das Erdenleben zu wandeln scheint. Und er verlieh seinen Visionen, Dank der unendlichen Liebe und Geduld seiner Hand, einen Zauber, vor dem niemand sich verschließt, den Adel der reinen Schönheit — nach alter Lehre ist ja Schönheit der Stille der Seele verwandt. Daher fanden seine Tafeln ihren Weg aus dem contemplativen Frieden der Werkstatt nicht blos zu den Stillen im Lande, sondern weit nach der Peripherie der alten Welt, der Mittelmeerländer, der Riviera und den Balearen, Portugal und den einsamen Thälern der Pyrenäen und der Hochebenen Castiliens, — aber ohne daß sein Name sie begleitete, der bis auf unsere Tage dem Vergessen verfiel.

Tafeln kleineren Umfangs waren bestimmt für Privatandacht, als Haus- und Reise-Altärchen, daher beliebt als Geschenke an Fürstlichkeiten: Maria mit dem Kinde, die schmerzensreiche Pietas, die königliche Maria zwischen heiligen Frauen. Besonders begehrt war Maria, die das Kind zärtlich an die Wange drückt: der Herzog von Villahermosa hatte ein solches Bild aus Flandern mitgebracht und dem Kloster Viruela geschenkt, (jetzt im Museum von Zaragoza). Andre kamen nach Toro, S. Gil zu Burgos, in den Escorial.

In großen vieltafligen Altarwerken erinnert der Gegenstand zuweilen an die Weltverhältnisse, die diese Wanderungen ermöglichten. In Palma auf der Insel Mallorca, der Stadt, deren Kaufherren sich im XV. Jahrhundert einen Bau wie die 1446 von Sagrera errichtete Börse errichteten, stand ehedem in S. Nicolas, ein diesem Patron der Schifffahrer, dem Retter im Schiffbruch geweihter Altar, von zehn Tafeln. Und in S. Maria zu Najera, in der Rioja, sieht man noch ein Triptychon, die S. Gregors-Messe, an den Seiten S. Antonius und der hl. Domingo, genannt de la Calzada († 1109), ein anderer Patron des Verkehrs, aber nach einer anderen Region. Er verdankt den Geruch der Heiligkeit der Steindammstraße, die er für die Pilger nach Santiago, durch das gefährliche, von ihm gelichtete Wald-

gebirge Ayuela baute, für sie gründete er das Hospital, dem die Stadt Entstehung und Namen verdankt.

Das umfangreichste Werk aber, das dort je einem Meister des alten Flanderns übertragen worden ist, waren die dreizehn großen Tafeln des Marienlebens, einst in der Kathedrale von Evora, aus der Zeit des Bischofs Alfons von Portugal (1485—1522); eines gelehrten Theologen und fruchtbaren Schriftstellers. Ein Auftrag, der auf das hohe Ansehn des Meisters Licht wirft.

Die Mitte nahm ein die große Tafel des Hochaltars, die Himmelskönigin, umgeben von zwölf musicirenden Engeln, die anderen zwölf Tafeln füllten das Halbrund des Chors *(capella mõr)*, sie traten also an die Stelle der sonst üblichen Wand- und Frescomalerei. Und da sie bestimmt waren für die Fernsicht vom Punkt der Mitte am Eingang aus, so erscheint auch fast jedes ganz beherrscht von der einen großen Gestalt der Maria. Ein so umfangreiches Werk war bei den bedächtigen Verfahrungsweisen der flandrischen Malerei wohl nur durch Vereinigung einer Gesellschaft von Malern ausführbar, und verschiedene Hände hat man auch in diesen Tafeln erkennen wollen, die unter Leitung und Eingebung des Meisters hier zusammenwirkten. Daß damals auch die Schüler Gerard Davids in Anspruch genommen wurden, zeigen die Werke des Lombarden Ambrosius Benson, der bei den Spaniern besonders in Gnade gestanden zu haben scheint. Für die von Isabella (1492) gegründete Kirche Santa Cruz zu Segovia lieferte er das Altarwerk mit der hl. Anna und Scenen aus dem Marienleben, nebst der Stifterfigur des Abts, im Museum des Prado. Sein Hauptwerk ist die große Kreuzabnahme in S. Miguel ebendort, mit dem hl. Antonius und S. Michael auf den Flügeln. Man erkennt ihn auch an den tiefen, sammetartig gesättigten blauen und roten Tönen, als den Urheber eines Triptychons, in der Kirche zu S. Cruz zu Najera in der Rioja, die Pietas, mit der hl. Anna und Petrus, den Stifter einführend.

Pedro Campaña

Im Spanien des späten XVI. Jahrhunderts ist *Flamenco* fast gleichbedeutend mit altfränkisch und geschmacklos: nichts war undankbarer. Denn einer der merkwürdigsten Züge in der Geschichte dortiger flandrischer Künstlercolonien ist ihr Anteil an dem Uebergang aus dem mittelalterlichen in den modernen Geschmack. Die herrlichen Glasmalereien der Kathedrale von Sevilla, begonnen im Jahre 1525 von Arnao de Flandes und seinem Bruder Arnao de Vergara, fast die einzigen Malereien, die das Auge in jenem gothischen Dunkel ohne Mühe genießen kann, sind voll italienischer Erinnerungen bester Zeit. Und gegen die Mitte des Jahrhunderts gewahrt man eine Hochflut der Einwanderung niederländischer Romanisten. Es war die Zeit, wo die Gildebücher von Antwerpen 360 Maler und Bildhauer aufführen, während die religiösen Wirren die Be-

stellungen in kirchlicher Kunst entmutigten. Kein günstigeres Colonialgebiet gab es da als das reiche Spanien, das keinen solchen Ueberfluß an guten Malern hatte wie Italien, und noch besser katholisch war.

Ein Blick in die Kunstbewegung dieser Tage eröffnet sich uns in der andalusischen Stadt Osuna. Juan Tellez Giron, Vater des ersten Herzogs dieses Titels, gründete 1534 auf dem Hügel über der Stadt eine Colegiata



Porträt Campañas von Pacheco

mit unterirdischer Grabkirche, dem Santo Sepolcro, wohl ein Nachbild im kleinen von S. Sepolcro zu Mailand. Sie ist ganz nach dem Schema einer Kathedrale gegliedert: Vorhof mit Cypressen, dreischiffiges Langhaus, Chor mit geschnitzten Chorstühlen, Sacristei und Kreuzgang, Capitelsaal und endlich — das Pantheon der Giron. Für diese Räume wurden an dreißig Gemälde beschafft, fast alle niederländisch, aber von den verschiedensten Händen. Der Graf von Urreña hatte offenbar Eile. Es sind da Tafeln in der Art des Bernhard van Orley und des Ambrosius Benson, aber auch ganz unbekannte Gesichter, darunter eine Verkündigung, bezeichnet

GERALD | WYTVEL | DE VTRECHT

und daneben eine Conception mit der Signatur

HERNA̅DVS · STORMIVS · ZIRICZE̅ESIS · FACIEBAT · 1555.

Dieser Name war schon bekannt aus dem großen Altarwerk der Evangelistencapelle im Dom zu Sevilla, mit der Gregors-Messe und der Auferstehung, aus demselben Jahre 1555. Hier überrascht er uns mit den Gestalten der in Wolken thronenden vier Evangelisten, nach dem Stich des Agostino Veneziano von 1518 (oder dessen Nachstich von Aldegrever).

Alle diese länger oder kürzer dort beschäftigten Nordländer überragt Pedro Campaña, geboren 1503 zu Brüssel. Er hat Jahrzehnte lang hohes Ansehn genossen und dauernde Eindrücke hinterlassen. Seine Figur paßt aber auch ganz eigens in diese Galerie von Vetretern fremder Kunst in Spanien. Für uns sind die Schicksale und die Persönlichkeit dieses Wanderkünstlers noch interessanter als seine Gemälde, für die man sich heute kaum mehr zu erwärmen pflegt, ausgenommen — wie bei dem Holländer Scorel — im Bildnis. Er gehört wie der Utrechter in die Reihe der Niederländer die jenseits der Alpen ihre Kunst gründlich umgelernt haben; ist aber unter diesen Heemskerk, Marten de Vos u. a. wohl die mächtigste Gestalt, auch die gleichgesinnten spanischen Romanisten, die Vargas, Cespedes, überragend.

Die Annalen seines bewegten Lebens beginnen in Bologna, wo er 1516 beim Einzug des Kaisers Carl zugegen ist und einen Triumphbogen übertragen bekommt; sie endigen in seiner Vaterstadt Brüssel, wo man den Alten zum Chef der Tapisserien, als Nachfolger Michael Coxcyens wählt. Der Herzog von Alba ernennt ihn zu seinem Oberingenieur († 1580). In Rom hat er sich gebildet, Raphael und Michelangelo hat er verehrt und nach der Ueberzeugung seiner spanischen Verehrer erreicht, aber die Mitte und Höhe seiner Laufbahn gehörte der Capitale Andalusiens, deren Kathedrale noch heute seine beiden Meisterwerke umschließt. Da hat er den Geist spanischer Devotion temperamentvoller interpretirt als die eingeborenen Zeitgenossen; ein Spanier, der Lehrer des Velazquez, hat sein Leben beschrieben, und der todtkranke Murillo pflegte zu Füßen seines Passionsbildes zum Erlöser zu beten.

Dieses internationale Wesen des Mannes spiegelt sich in der Ueberlieferung seines Namens. Bis auf unsere Tage war er nur in hispanisirter Gestalt bekannt gewesen: er selbst signirte meist in der lateinischen Form: Petrus Campaniensis, Peterus Kampania FACEBAT. In der Literatur cursiert er als Maese Pedro Campaña; erst 1867 ist sein echter Name Peeter de Kempeneer ermittelt worden und zwanzig Jahre später kam auch in einer Prager Gemäldesammlung ein Jugendwerk, das einzige bekannte, eine miniaturartige Kreuzigung mit dieser Signatur zum Vorschein:

PETRVS KEMPENER.

Campaña hätte bei seiner vielseitigen und ungewöhnlichen Begabung in anderen Zeiten gewiß Größeres geleistet. Unbestritten war seine Ueberlegenheit in den wissenschaftlichen Grundlagen der Kunst. »Er war«,



Phot. Anderson

Campaña: Der Mariscal und sein Bruder

sagt sein Biograph, »ein vollkommener *(extremado)* Bildhauer, Astrolog (d. h. Astronom), gründlicher Mathematiker, Architect und Perspectivist. Das erinnert an Leonardo da Vinci. In seinen Malereien herrscht in der That das plastische, constructive Element vor, in der Erfindung schien sein Fonds *(caudal)* unerschöpflich. Noch lange benutzte man in den Ateliers seine anatomischen Thonmodelle. Er imponirte den Architecten



Phot. Anderson

Campaña: Kreuzabnahme



Phot. Anderson

Campaña: Tempelgang Mariä

durch eine dort unerhörte, unfehlbare Richtigkeit der Zeichnung: der Baumeister der Kathedrale, Fernan Ruiz, versicherte, er habe in allen seinen Werken nicht eine falschgesetzte oder falschverstandene Linie gefunden. Seiner Verehrung und Freundschaft verdankte er wichtige Aufträge, wie die Cartons für die Königstatuen der Capilla Real in Sevilla, und wahrscheinlich auch die Altarwerke zweier Capellen der Kathedrale von Cordova: S. Nicolas und der Asunta.

Populär wurde er besonders durch seine Bildnisse. Von seiner Treffsicherheit erzählte man sich mancherlei Anecdoten: und hier war und blieb er Niederländer vom reinsten Wasser.

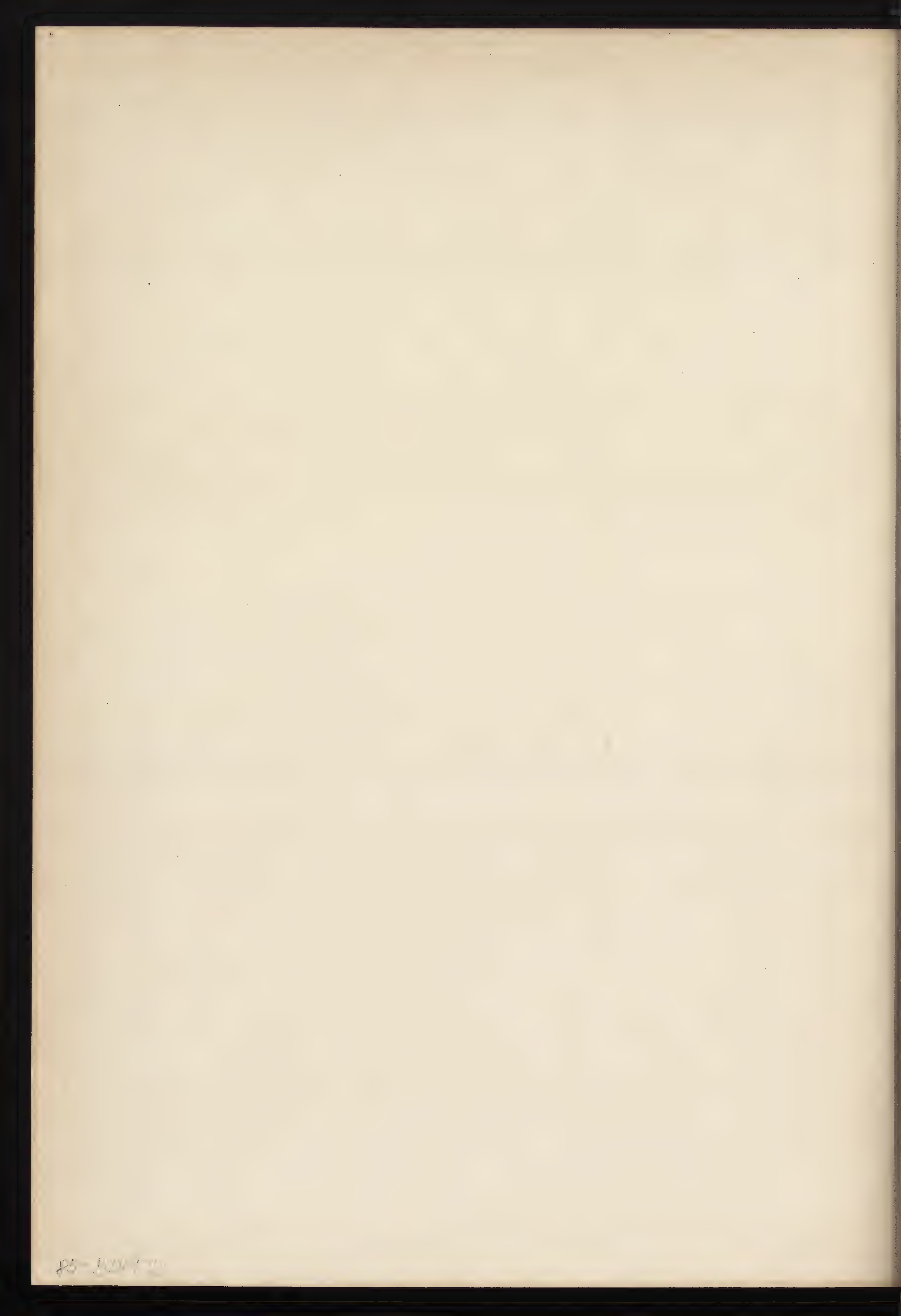
Er pflegte seine Porträte aus dem Kopf zu entwerfen und dann nach dem Leben zu übergehen; er erlaubte sich das selbst bei den Herzögen von Alcalá und Medina Sidonia. Die Bildnisse der Predella des Altars des Mariscal, besonders die Gruppe der beiden Brüder, D. Diego und Alonso, samt dem ihnen so ähnlichen Knaben, können sich mit den besten Sachen des damals am Madrider Hof gefeierten Anton Moor messen. Aber sein Ansehn als Kirchenmaler hatte er sich geschaffen durch die Kreuzabnahme in dem uralten Kirchlein Sª Cruz, gemalt im Jahre 1548. Die Composition erinnerte Passavant an den Stich Marc Antons (Nr. 32), doch was ihm die Herzen der Spanier gewann, war nicht dieses kalt berechnete und doch nicht richtig berechnete Spiel bewegter und contrastirender Linien. Es ist die Macht der Phantasie und Sympathie, mit der er den furchtbaren Moment: die Begegnung des Blicks der hingesunkenen Mutter mit dem auf sie zu herabschwebenden Todtenantlitz nachempfunden hatte. Er galt von da an als der Größte in Passionsbildern: er hatte die spanische Passionsstimmung getroffen wie noch keiner vor ihm.

Ein Gegenbild heiterer Stimmung schenkte er der Kathedrale vier Jahre später, in dem Tempelgang Mariä, der Mitteltafel jenes Retablo des Mariscal. Dies sein einnehmendstes Gemälde bewies, daß er nicht umsonst in Rom gewesen war: Es war ein reines Opfer, dem Schönheitscultus der Zeit dargebracht. Man vergißt die biblische Erzählung vor diesem Verein graziöser Gestalten und feiner, edeler Köpfe. Vargas, eigentlich sein Nebenbuhler, hatte einmal gesagt: »Wer Raphael sehen will, der betrachte Campañas Engel der Verkündigung im Kreuzgang von S. Pablo.« Und wenn er hier an Raphaels Gruppen römischer Frauen erinnert, so scheint er in den Nebentafeln zeigen zu wollen, daß er auch mit michelangelesker Furie skizziren konnte. Aus eignem Fonds ist das über jene blonden Huldinnen ergossene Sonnenlicht, vermischt mit dem Glanz der Marmorschäfte und dem Kerzenlicht der sechs Hängelampen.

Wo blieb nun hier die den Spaniern später so mißfällige flandrische Trockenheit? Es war das jüngere Geschlecht, die neuerdings aus Italien zurückkehrenden Maler, die Campaña ihre moderne Manier, die gute Manier absprachen. Sein letztes Werk, der Retablo der hl. Anna in der Vorstadt Triana, brachte diese Verstimmung zum Durchbruch. Tief verletzt be-

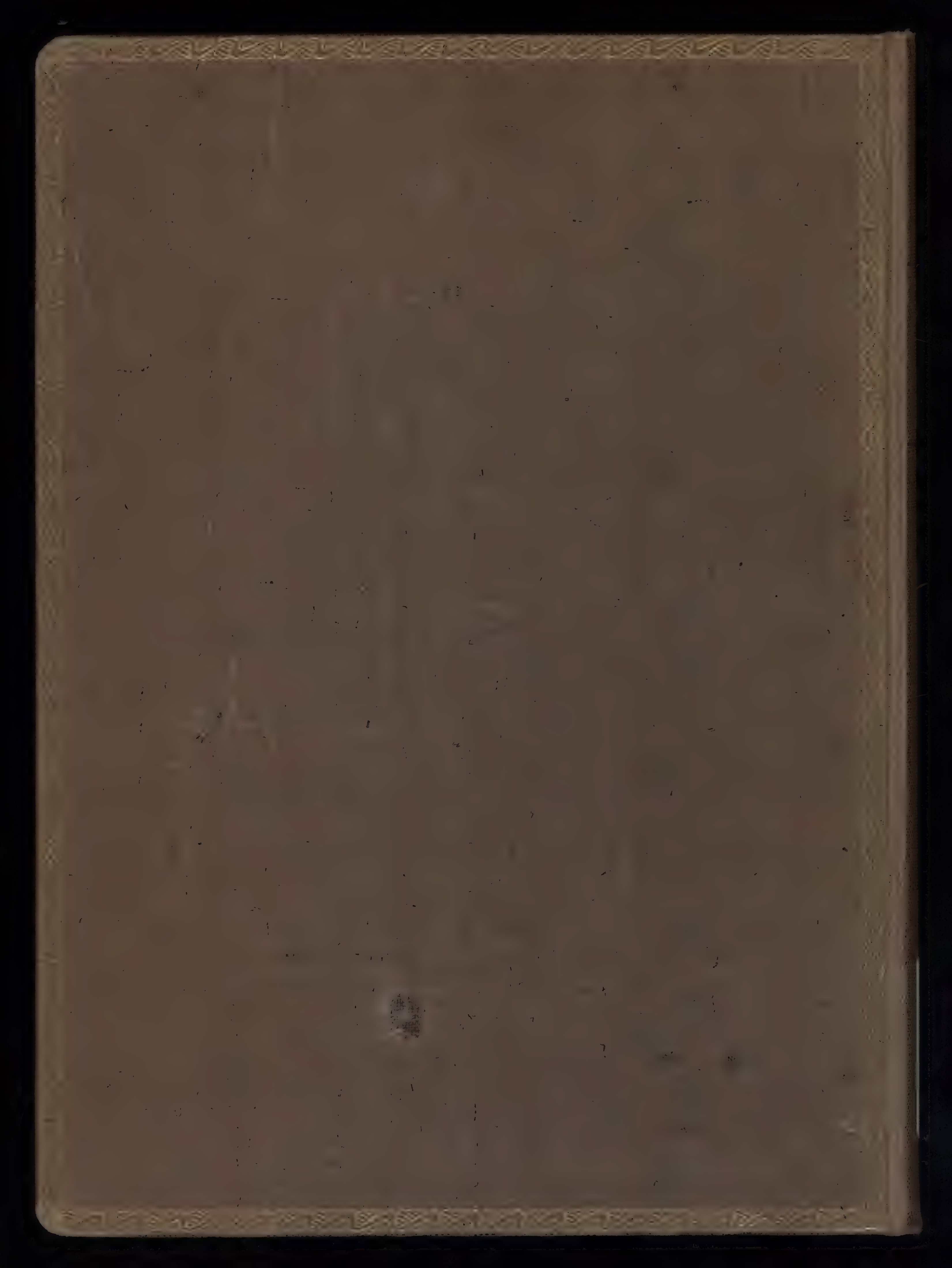
schloß er in die Heimat zurückzukehren, was er dann freilich bereut haben soll. Das folgende Jahrhundert hat ihn verkannt und verworfen. Daher sind viele seiner Werke aus den Kirchen Sevillas verschwunden, hier und da entdeckt man vergessene Trümmer; in den Städten der Provinz, in Cordoba, wurde auch sein Name vergessen. Man versteht diese Abkehr, wenn man an Murillo denkt, oder eine Gestalt betrachtet wie die wenig glückliche Madonna des Berliner Museums.

Doch blieb seine Persönlichkeit, sein reiner Charakter in Sevilla in gutem Andenken. »Er war ein kühner und tapferer Mann,« schreibt Pacheco, »von nicht gewöhnlicher Gewandtheit im Gebrauch der Waffen. Er liebte die Wahrheit und keine Lüge ward in seinem Munde erfunden, selbst nicht im Scherz. Gütig war er und mitleidig, keusch, unsträflich und enthaltsam. Und deshalb mied er die Vertraulichkeit mit seinen Landsleuten.« Er beherrschte die spanische Sprache, und den Sevillanern war besonders seine Schlagfertigkeit in Witz- und Spottreden *(agudeza y donaire)* im Gedächtnis geblieben.










Ein
Dantekranz
aus
hundert Blättern

„Triptychon“, ein anschaubares Kunstwerk, das sogar dem, der es aufmerksam betrachtet („Werdegang der Dichtung“ S. 255), seine Geschichte erzählt.

Der Prosatext des Buches, der in gedrängter Kürze den „Gedankengang der Dichtung“ gibt, ist zugleich im Wortsinn ein Führer durch die Commedia. Er begleitet an der Hand der jedem Teile beigegebenen Orientierungs-Skizzen auf Schritt und Tritt den Dichter und löst aus dessen Gestaltung des christlichen Jenseits die ethisch-religiöse Lehre, die Dante im unsterblichen Kunstwerk, selbsthandelnd, dem Lebenden vor Augen stellt. In Tafel III ist zum ersten Male das Dreibild der Göttlichen Komödie in wirklicher Durcharbeitung seines Gedankeninhalts zur Darstellung gebracht, während das graphische Vorwort zum 3. Teil, gleichfalls zum ersten Male, das gegenseitige Verhältnis der „Vernunftideen“ von Dantes Commedia und Goethes Faust veranschaulicht.

ZWEI URTEILE:

DEUTSCHE RUNDSCHAU: Das vorliegende Werk bildet einen Markstein in der Pochhammerschen Dante-Arbeit für das deutsche Volk. Hier hat ein Dichter für den Dichter gewirkt, und ein ernster Forscher, ein tief religiöser und sittlich-ernster Mann, ist der Schöpfung des großen Florentiners nachgegangen, für die er sein deutsches Volk begeistern und gewinnen will, wie er selbst dafür begeistert und gewonnen wurde. Diesen Eindruck erhält man aus jedem Verse, aus jeder Seite der „Einführung“ und der Darstellung des „Gedankenganges der Dichtung“, die den drei Teilen des Dante-Kranzes beigegeben sind. An der Hand der Stanzen, deren jede den Inhalt eines Gesanges der „Commedia“ in überaus wohllautenden Versen kurz und knapp wiedergibt, und der Erläuterungen unternehmen wir mit Dante die Wanderung durch der Hölle Grauen über den immer lichter werdenden Berg der Läuterung und treten endlich mit ihm den Flug durch die seligen Kreise des Himmels an. Ein schönerer Weg zu dem „Göttlichen Gedicht“, dem Hohen Liede von der die Gottesliebe suchenden Seele, hätte gar nicht gewiesen werden können, als es in den hundert Stanzen geschehen ist ... Mit nicht zu leugnender großer Meisterschaft hat Stassen die innerlich geschauten Bilder auf das

Papier zu zaubern vermocht; echte, rechte Kunst tritt uns aus seinen Zeichnungen entgegen. Er hat sich würdig denen angereiht, deren Darstellungen nach der „Commedia“ namentlich in der Kontur bisher einen Namen haben, den Josef Anton Koch, Führich, Overbeck, Genelli, den John Flaxmann und Peter v. Cornelius. Vielleicht ist es nicht zuviel gesagt, daß er sie überflügelt hat.

So haben Forscher, Denker und Dichter — auch nach Darreichung des „Dante-Kranzes“ muß Pochhammer in diesen drei Beziehungen wiederum angesprochen werden — und Künstler sich vereinigt, um dem deutschen Volke den Inhalt eines jener großen Werke der Weltliteratur vor Geist, Herz und Auge zu führen, die von unvergänglichem Werte für die Menschheit sind. Nicht bedrückt und verzweifelt, sondern befreit und hoffnungsfroh werden wir dieses uns gewordene Geschenk aus der Hand legen, wenn wir uns immer wieder hinein vertieft haben. Wir werden es aber stets von neuem mit dem Gefühl aufnehmen, daß noch nicht entdeckte Schönheiten sich uns auftun, Schönheiten höchster, edelster Art, die von bleibendem Wert für unser inneres und äußeres Leben sind!

DER BUND (Bern): Der Dichter und der Künstler waren bei ihrer Arbeit von der Absicht geleitet, Dante dem deutschen Volke vertrauter zu machen, indem sie durch eine so übersichtliche Doppeldarstellung in Vers und Bild das Erfassen der großen Dichtung erleichterten. Die Strophen bilden nur einen Auszug aus Dantes Werk, aber einen Auszug, wie ihn niemand in deutschen Landen hätte besser machen können als Pochhammer, der seit vielen Jahren sozusagen nur noch in Dantes Dichtung lebt und atmet. — Die Federzeichnungen Stassens geben immer nur wenige Gestalten, diese aber mit dem vollsten Ausdruck dessen, was von ihnen gesagt wird. Als Kunstmittel genügte diesem hervorragenden Zeichner fast ausschließlich die Linie, die Kontur, mit der er dem stärksten Pathos gerecht zu werden versteht. Seine herben und doch schwungvollen Zeichnungen besitzen etwas Ursprüngliches und Persönliches; man fühlt, daß der Künstler, von den dichterischen Motiven angeregt, dieselben innerlich verarbeitete, bis sie als ihm selbst angehörende Neuschöpfungen aus seinem Geiste hervorgehen konnten.

G. GROTE'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG, BERLIN.

DRUCK VON H. S. HERMANN, BERLIN